

0158917

Bibliotheca Alexandrina

الفن الحديث

رجاله . مدارسه . آثاره التربوية

* إن الصورة تعيش بالحياة التي نضعها فيها .
د . هـ . لورنس

* يمكن أن تعلمنا المدارس كل ما هو
ضروري لنتج شيئاً شبيهاً بالفن ، ولكن
ليس الفن ذاته . ليو تولستوى

* إنك لا تستطيع أن تلعب موسيقى جيدة
بطريقة سيئة . أرك جل

* الألوان ، والمساحات ، والنغمات
الموسيقية ، والألفاظ ، لا تحمل قيماً
جمالية إلا إذا صيغت ، أو رتبت بشكل
متميز . لورنس بويرمير

* عندما يسألني ترستيج أو أخى : « ما هذا -
أعشب أم فحم ؟ » أجيب : « إننى سعيد
أن أسمع إنك لا تستطيع أن تميز هذا
الشيء » . فنسنت فان جوخ

الفن الحديث

رجاله . مدارسه . آثاره التربوية

دكتور محمود البسيوني

M.A., PH.D. من جامعة ولاية أوهايو بأمريكا

مدرس التربية وطرق تعليم الفنون بالمعهد العالي للتربية الفنية

دار المعارف بمصر

١٩٥٧

محتويات الكتاب

صفحة	
٩	فهرس الصور
١٢	مقدمة الكتاب
١٥	الفصل الأول : سيكلوجية الفن والتقدير الجمالى
١٥	سيكلوجية الفن
١٥	العمل الفنى
١٦	عيب النظرة الفتوغرافية
١٦	الإدراك الكلى كأساس للتعبير الفنى عند الأطفال
١٨	نظرة الفنان البريئة
٢١	أمثلة من حياة الفنانين
٢٤	مفتاح التربية الجمالية
٢٥	الخبرة الجمالية
٢٨	أثر التقاليد الفنية فى الرؤية
٢٩	فشل النقد الأكاديمى
٣٠	الموضوع فى الفن
٣٣	الخلاصة
٣٦	الفصل الثانى : الفن بين الماضى والحاضر
٣٦	تأثر الفن بالدين
٣٨	العودة بالفن إلى الحياة
٤٠	الفن الحديث انعكاس لفترة غير مستقرة
٤١	الاعتراضات القائمة ضد الفن الحديث
٤٣	الأسس العامة للفن الحديث

صفحة

٤٦	المبدعون الأوائل للفن الحديث
٤٦	جورج سيرا
٤٧	هنري دى تولوز لوترك
٤٧	فنست ثان جوخ
٤٨	بول جوجان
٤٨	بول سيزان

الفصل الثالث : التكعيبية المسطحة والمجسمة

٥٠	معنى الحركة وأسسها
٥٤	خطاً في تقدير سيزان
٥٥	پابلو پيكاسو
٥٨	جورج براك
٥٨	فرناند ليبييه
٥٩	جوان جريس
٥٩	من التكعيبين إلى التجريدين
٦٠	الحركة المستقبلية

الفصل الرابع : نحو فن مجرد خالص

٦١	معنى التجريد
٦٤	التجريد في اللغة
٦٦	التجريد في الحساب
٦٨	الفروق في إدراك الرموز المجردة
٧٠	بعض مظاهر الفن التجريدية
٧٢	رأى پيكاسو
٧٥	رأى چين هيليون
٧٦	اللاموضوعية

۷۷	ٲاسیلی کلندنسکی
۷۸	فان دیوسبرج ومندریان
۷۸	الباهوس
۷۹	پول کلی

٨٠ الفصل الخامس : من الوحشية والتعبيرية إلى الرؤية البريئة

٨٠	هنرى ماتيس والنزعة الوحشية
٨٤	چورج براك
٨٥	اندريا ديران .
٨٦	موريس دى فلانك .
٨٦	رامول دوفى .
٨٦	النزعة التعبيرية
٨٧	چورج روووه
٨٨	اميدو مودجلىانى
٨٨	الرؤية البريئة
٨٩	هنرى روسو .

٩١ الفصل السادس : من الشاعرية والدادا إلى السريالية

[illegible]

صفحة

الفصل السابع : المدرسة الاجتماعية في الفن

١٠٤	الفن والحياة الاجتماعية
١٠٤	أنصار الفن للفن
١٠٥	العبرة بالنهاية
١٠٦	الفن وظيفة اجتماعية
١٠٨	من التجريد إلى القصة الوصفية
١١٠	دييجو ريفيرا
١١٢	جوزي كليمنت أروسكو
١١٦	دافيد الفارو سيكيروس
١١٧	روفينو تمايو
١١٨	

- الفصل الثامن : الآثار التربوية للفن الحديث

١١٩	انهيار التوجيه الأكاديمي
١١٩	أسلوب التجريب والكشف
١٢٠	من الصورة إلى الحياة
١٢٠	الرؤية الجديدة للطبيعة
١٢١	الفن الحديث وفترة المراهقة
١٢٢	أنواع جديدة من الموضوعات
١٢٢	الفن الحديث وأنماط التلاميذ
١٢٤	ابتكار خامات وطرق جديدة للتعبير
١٢٥	تنظيم تكوين الصورة على أسس جديدة

١٢٥ كتب للمؤلف

١٢٦ المراجع

١٢٧ الصور الإيضاحية

فهرس الصور

رقم	المصور	عنوان الصورة	صفحة
١		تطور تصميم السيارة في نصف قرن	١٢٩
٢		صورة لسيارة حديثة	١٢٩
٣		مدخل حجرة حديثة	١٣٠
٤		ناطحات السحاب	١٣٠
٥	فان جوخ	ليل كثير النجوم	١٣١
٦	فان جوخ	الكرسى الأصفر	١٣١
٧	چورچ سرا	ميناء	١٣٢
٨	پول سيزان	قرية جاردین	١٣٢
٩	چوان جريس	الورق والزجاج	١٣٣
١٠	پابلو پيكاسو	طبيعة صامتة بها كعكة	١٣٤
١١	پابلو پيكاسو	امراة جالسة	١٣٤
١٢	چورچ براك	نوتة موسيقية وفواكه	١٣٥
١٣	اميدو اوزنفانت	تكوين	١٣٥
١٤	چورچ براك	تجريد	١٣٦
١٥	لوکور بزييه	طبيعة صامتة	١٣٦
١٦	چين هيليون	تصوير	١٣٧
١٧	پيت منديان	شجرة زرقاء	١٣٨
١٨	پيت منديان	شجرة تفاح	١٣٨
١٩	پيت منديان	شجرة تفاح مشمرة	١٣٨
٢٠	پيت منديان	تكوين بالأبيض والأسود والأحمر	١٣٩
٢١	نلسن	تصميم دولا ب	١٣٩
٢٢	بروور	منظر خارجى لمعرض	١٤٠

رقم	المصور	عنوان الصورة	صفحة
٢٣	فان ديوسبرج	إيقاع رقصة روسية	١٤٠
٢٤	پابلو پيكاسو	الاستوديو	١٤١
٢٥	موهولى ناجى	بيضاويات	١٤١
٢٦	فرناند ليچيه	المدينة	١٤٢
٢٧	پول كلى	منظر طبيعى	١٤٣
٢٨	چورج روه	الصلب	١٤٤
٢٩	چورج روه	الزواج	١٤٤
٣٠	اميدو مودجلىانى	چين هيپوترين	١٤٥
٣١	اميدو مودجلىانى	رأس فنان إسباني	١٤٥
٣٢	هنرى روسو	لاعبو كرة القدم	١٤٥
٣٣	هنرى ماتيس	عازفة البيانو	١٤٦
٣٤	رامول دوفى	١٤ يوليو	١٤٦
٣٥	هنرى ماتيس	امراة جالسة	١٤٦
٣٦	رامول دوفى	الفرقة الموسيقية	١٤٧
٣٧	وليم بليك	حلم الملكة كاترين	١٤٧
٣٨	مارك شجال	بين الكلب والذئب	١٤٨
٣٩	مارك شجال	السماء الزرقاء	١٤٨
٤٠	مارك شجال	الصلب باللون الأصفر	١٤٩
٤١	جورجيو دى شيريكو	Maschere	١٤٩
٤٢	سلفادور دالى	إصرار الذاكرة	١٥٠
٤٣	فرانسيس بيكايا	العاريات الثلاثة الجالسات	١٥٠
٤٤	اندريا ماسون	القطعة	١٥١
٤٥	مارسل دوشامب	امراة عارية تنزل السلم	١٥١
٤٦	ماكس ارنست	عجوز وزهرة	١٥٢
٤٧	جون ميو	نساء وقمر ونجوم	١٥٢
٤٨	پابلو پيكاسو	جورنيكا	١٥٣
٤٩	پابلو پيكاسو	جورنيكا (جزء مكبر)	١٥٣

صفحة	عنوان الصورة	المصور	
١٥٤	يوم الحرية	د . الفارو سيكيروس	٥٠
١٥٥	صدى استغاثة	د . الفارو سيكيروس	٥١
١٥٥	الإنسان في مفترق الطرق (الجانب الأيمن)	دييجو رفييرا	٥٢
١٥٦	الإنسان في مفترق الطرق (الجانب الأيسر)	دييجو رفييرا	٥٣
١٥٧	الإنسان في مفترق الطرق	دييجو رفييرا	٥٤
١٥٨	المسيح وصلبيه	جوزي كليمنت أوريوسكو	٥٥
١٥٩	صنع (مؤتور)	دييجو رفييرا	٥٦
١٦٠	نساء توانتبك	روفينو تمايو	٥٧
١٦٠	امراة تسعى للوصول إلى القمر	روفينو تمايو	٥٨
١٦١	أشكال لمبان ساحلية	ستيوارت ديثنز	٥٩
١٦١	تكوين بالورق الملون	سيد عبد العليم	٦٠
١٦٢	تكوين بالورق الملون	سيد عبد العليم	٦١
١٦٢	تكوين بالورق الملون	أحمد مصطفى إمام	٦٢
١٦٣	تكوين بالورق الملون	سيد العربي	٦٣
١٦٣	وصول القطار	سمير توفيق	٦٤
١٦٤	الصلاة في المسجد	محمود مراد	٦٥
١٦٤	تجميع بخامات متنوعة	السيد قرماوى محمد	٦٦
١٦٥	حصار طروادة	مكرم كامل	٦٧
١٦٥	الأمومة بخامات متنوعة	حسين السيد أحمد	٦٨
١٦٦	شخصيات بألوان الشمع	محمود لبيب عبد المقصود	٦٩
١٦٦	شخصيات بألوان الشمع	محمود لبيب عبد المقصود	٧٠
١٦٦	شخصيات بألوان الشمع	سعد حلیم جرجس	٧١
١٦٧	ممرات وضاعة	سلفادور دالى	٧٢

مقدمة الكتاب

ها هو ذا عصرنا العلمى الذى اعترف بقيمة الفرد ، وبحقوقه ، وشجع تأملاته فى كل الميادين ، قد كشف النقاب عن قيم فنية جديدة لم تجرؤ بعض العصور السابقة على مجابتهها ، أو الاعتراف بها . نعم لم تعترف بها تلك العصور لأنها كانت تسخر الفنان وتستغله بشكل لم يدع له مجالاً لأن يبحث بنفسه عن الحقيقة الفنية الأصيلة ، وعن أنواعها ، وأشكالها ، وصيغها . لم تترك له الفرصة لأن يكون فيلسوفاً يستخدم أدواته الفنية وعدده للتعبير عن فلسفته ، ولذلك فإن الفنان فى العصر الحديث لم يعد أجير كنيسة ، ولم يعد تابعاً لفئة مترفة تسخره للتعبير عن لذاتها وأهوائها . فبعد أن كان يعيش على فئة من الناس ، أصبحت الناس تعيش به ، وتستغل كشوفه فى تغيير العالم المرئى المحيط بهم ، وتعديل بيئتهم . فرسالته إذاً لم تعد تصوير قصة دينية ونقلها ، كما كان الحال فى العصور السابقة ، بل أصبح التجريب بالخامات والوسائل المختلفة هو المحور الذى اتجه إليه فن القرن العشرين لتنظيم العالم المرئى فى قواعد وأسس جديدة متجددة ، جعلت حياتنا أكثر غنى ، وبهجة ، وبساطة ، وحساسية . وسنرى فى هذا المؤلف كيف أن البداية التى سجلها الفنان

فى صورہ انتقلت إلى شكل العمارة، وإلى واجهات المحال، وإلى الإعلان، وإلى كل ما يمت لبيتنا الحديثه بسبب .

إن الفن الحديث يحتاج كأي شيء جديد إلى عقلية حديثة لتقديره ، وفك رموزه وطلاسمه ، لكي نستطيع المتعة به ، وتعويد أعيننا نظرات جديدة .

وهذا الكتاب على صغر حجمه يبدأ بتعريف القارئ معنى الفن ، وطريقة تقديره ، ثم يسرد نبذة تاريخية عن نشأة الفن الحديث ، والعوامل المختلفة التي أثرت فيه ، ويفند المعارضات التي قامت ضده ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تناول المدارس الفنية المعاصرة مدرسة بعد أخرى ، متحدثاً عن رجالها، وعقائدهم، وآرائهم، وأبحاثهم الفنية ، مدعماً بالأمثلة فلسفة كل مدرسة بأقوال رجالها وأعمالهم . وينتهي الكتاب بآراء تربوية تطبيقية تهم مدرس التربية الفنية في التعليم العام .

وهذا الكتاب هو الأول من نوعه الذي يتناول باللغة العربية الفن في القرن العشرين ، ويحدثك عن كل اتجاهاته وعن مئات من رجاله: من سيزان حتى بيكاسو، في فترة تزيد على نصف قرن. وبما لا شك فيه أن فهمنا للتراث الحديث في الفن يساعد على تخيرنا لاتجاه فني واضح في حضارتنا الحديثة، ويساعدنا كذلك على أن تكون لنا شخصية فعالة وسط المحيط الفني العالمي . وعلى الرغم من الصعوبات القائمة ضد إخراج فن محلي يتميز بالطابع القومي نتيجة لأننا نعيش في عالم متصل ، متفاعل ، يتأثر كل قطر فيه بتيارات الثقافة في الأقطار الأخرى ، إلا أنه من اليسير

بعد هضم الاتجاهات الفنية المعاصرة ، أن نربط بين ماضينا وهذا الحاضر المتجدد ، لنحاول أن نلعب دوراً فريداً مميزاً في الثقافة الفنية العالمية ، ولنا في التيار الفني الثقافي المكسيكي خير قدوة .

وفكرة هذا الكتاب بدأت في الواقع كجموعة من المحاضرات قمت بإلقائها في العام الماضي بدعوة من الجامعة الشعبية ، ومنطقة القاهرة الجنوبية ، وقد توسعت في كثير من النقط التي احتاجت إلى مزيد من العناية ، كما ضمنت هذا المؤلف خلاصة كتابي « التجريد في الفن » الذي نفذت طبعته الأولى ، وذلك بعد تعديله وتكييفه . ويسرني أن أقدم شكرى لكل من ساهم في إخراج هذا الكتاب ، وأخص بالذكر الأستاذ عبد الفتاح عطية الذي راجع لغته ، والأستاذ كمال المصرى الذى ساعدنى في إعدادة للمطبعة ، والأستاذ حسين أمين الذى مدنى ببعض المراجع ، وللسيدة زوجتى التى ساهمت بنصيب كبير فى تدوين أفكار كثيرة فى أثناء الإعداد المبدئى لبعض الفصول .

وبعد ، فأرجو أن يسهم هذا الكتاب فى تنوير عيون الأجيال الجديدة نحو تذوق فن القرن العشرين ، والاستمتاع به ، وفك رموزه .

المؤلف

العجوزة فى ١٦/٩/١٩٥٦

الفصل الأول

سيكولوجية الفن والتقدير الجمالى

سيكولوجية الفن : لا بد لنا عند التحدث عن سيكولوجية الفن أن نعالج ثلاث نقط هامة : الأولى ، طبيعة العمل الفنى ، والثانية : عقلية الفنان فى أثناء قيامه بالعملية الفنية ، والثالثة : الاتجاه الذى يجب أن يأخذه المتفرج لكى يستمتع بالعمل الفنى . وليس من اليسير فصل هذه النقط بعضها عن بعض ، فطبيعة العمل الفنى تتعلق بالنتيجة التى يصل إليها الفنان ، والتى تعد فى الوقت نفسه مقياساً لما عاناه ، وما بحثه ، وما أحسه وخبره ؛ بل هى تعبر عن ماضيه بأكمله ، وبما يشتمل عليه هذا الماضى من وعى فنى وثقافى وفلسفى ، وما إلى ذلك . كما أن فهم هذا العمل يتطلب ثقافة خاصة من جانب المتفرج ، بدونها لا يستطيع أن يستمتع بهذا العمل . والآن نبدأ بتحليل العمل الفنى .

العمل الفنى : فالعمل الفنى ما هو إلا تعبير عن معنى ، أو انفعال ، أو إثارة يحسها الفنان فى العالم الخارجى ، فيترجمها بأسلوب تتوفر فيه عملية البحث ، عن علاقات الخطوط ، والمساحات ، والألوان ، والأشكال ، فى صيغ جمالية لها وحدتها وطابعها المميز . وبحسب هذا التحديد يختلف حتماً العمل الفنى عن التسجيل « الفتوغرافى » — أو النقل الحرفى للطبيعة . فمن الواضح أن اتجاه الناقل ، فى حالة « الكاميرا » ، يكون فى موقف

الآلة التي تسجل كل ما أمامها بدون تمييز ، أو اختيار ، أو إضافة .
يتقيد بالنظرة الزمانية ، فالضوء الساقط على اليمين يعطى لما يواجهه مباشرة
مظهراً مضيئاً ، في حين أن كل الأجزاء غير المعرضة للضوء تكون قاتمة .
كما أن الناقل من مكان معين يتقيد أيضاً بالنظرة المكانية ، أى بالزاوية
التي يأخذ منها المنظر ، فإذا كان هذا المنظر منضدة ، ظهر جانبان منها ،
واختفى الجانبان الآخران . وظهرت السطوح القريبة أكثر اتساعاً وتدرجت
الضيق كلما بعدت . والأساس في هذه النظرة الإدراك الحسى
(perception) والعين فيها هى المقياس ، وهى أشبه ما تكون بعدسة
الكاميرا ، التي لا تستطيع أن تتصرف فيما هو موجود أمامها .

عيب النظرة الفتوغرافية : والعيب في هذه النظرة كما هو معروف
أنها تسجل العارض . وهى لذلك لا تستطيع أن تعبر عن قيمة دائمة ،
أو تتوغل قليلاً فيما وراء هذا العارض ، الذى هو أشبه بوثيقة تاريخية ،
أو بنحبر يكتبه صحفي على أساس تسجيل عابر لما حدث ، أو بشرط
يسجل أى مظهر من المظاهر الخارجية ، وهذا الوضع يجعل الإنتاج
ووقتياً وميناً ، ولا يحمل وجهة نظر معينة .

الإدراك الكلى كأساس للتعبير الفنى عند الأطفال : هناك نظرة
أخرى غير السابقة تعتبر أعم وأشمل ، وهذه النظرة نعبر عنها أحياناً بالإدراك
الكلى ، الذى يعد أساساً سليماً للتعبير الفنى . وهذا الإدراك هو الأساس
في تعبیر الأطفال ، وأساس الفن في العصور القديمة . فالأطفال لا يتقيدون
بالقيود المكانية والزمانية كما نعلم عند سردهم للموضوعات المراد التعبير

عنها تعبيراً فنياً . فقد تلقى قصة أمام طفل ليعبر عنها ، فتجده لا يقتصر في تعبيره على منظر واحد من مناظرها ، وإنما يجمع في صورة واحدة مناظر مختلفة لنفس الموضوع . ففي قصة عن لص يسرق من سطوح منزل : تحرك اللص فوق المواسير ثم وصل إلى السطوح وجمع الغسيل ، وأراد أن ينزل مستخدماً المواسير فداهمه رجال الشرطة ، فأراد أن يعود ثانية إلى السطوح فداهمه أصحاب المنزل للقبض عليه ، واستخدم الشرطة خراطيم المياه ، فاضطر تحت هذا الحصار أن ينزل إلى الأرض ويسلم نفسه ، وأخذه الجنود إلى دار الشرطة للتحقيق معه . هذه المناظر كلها بالنسبة للطفل مثيرة ، ولذلك تجده يجمع في صورة واحدة : منظر اللص في أثناء صعوده على المواسير فوق المنزل ، وتراه يرسمه في منظر آخر وهو يجمع الغسيل ، ثم في منظر ثالث وهو محاط بالجمهور والبوليس . إن الطفل في هذه الحالة يعبر عن إثارته ، ويضحى بالعامل الزماني الذي يمثل هنا بأنه يسرد حوادث متتابعة تحدث على فترات متعاقبة ، يسردها في وقت واحد ، فهو يضحى بالعامل الزماني ، في سبيل التعبير عن مجموعة الحوادث في وقت واحد . كما أنه يضحى بالعامل المكاني . ومعنى ذلك أنه لا يتقيد بمكان معين يرسم منه الأشياء ، كما هو الحال في النظرة الفوتوغرافية ، ولكنه ينتقل من مكان إلى آخر ليضمن أنه ألم بأطراف الموضوع وأصبح بالنسبة إليه يمثل الحقيقة وهي شاملة ، وعلى ذلك تجد الطفل إذا أراد أن يرسم المنضدة التي ذكرناها في بداية الحديث ، تجده لا يقف في مكان معين ليرسمها ، فهو يغير موقفه من الأمام ،

(٢)

إلى الجانب ، ثم إلى الخلف ، ومن أعلى ، ثم يضمن رسمه هذه المناظر في وحدة ، وتظهر له المنضدة في هذه الحالة كحقيقة ذهنية أحس بها ، لا كحقيقة رآها بعينه . أو هي حقيقة رآها بعينه ، ولكن بشكل شامل لا يفوته منه شيء . وفي النهاية تظهر هذه المنضدة على شكل مستطيل يمثل سطحها وجانبين من جوانبه ، والجزء الأمامى والأرجل الأربع ، وكذلك الحال عندما يرسم منزلاً أو شارعاً أو أى موضوع . فالطفل في الحقيقة يغير من موقفه لكي يعطينا تعبيره الجامع لهذه المواقف .

نظرة الفنان البريئة : ونظرة الفنان الحرة البريئة تتفق ونظرة هذا الطفل . فالفنان ، ولا سيما في العصر الحديث ، وبعض العصور القديمة ، عندما يريد أن يرسم وجهاً ، كثيراً ما تجده لا يهتم بالنظرة الزمانية والمكانية الواحدة ، فهو يجمع في وجه واحد صورة من الأمام وأخرى من الجانب ، كما أنه إذا رسم مجموعة من المنازل المكعبة الشكل ، تراه يربط بين أشكال المكعبات وهي من الأمام ، وجوانبها المختلفة ، وسطوحها ، دون أن يهتم كثيراً بفكرة المنظور ، لأن المعنى الفنى يأتى ببعض التحريف الذى يقوم به الفنان في الأجسام ليجعلها تشع معنى . والأصل في الإدراك الكلى هو الوصول إلى عملية التعميم الفنية ، فلو رجعنا إلى الطفل نجده وهو يرى القطة لأول مرة ، يربط شكل القطة باسمها المصطلح عليه ، فيقول هذه قطة . ثم يشاهد كلباً ، أو أرنباً ، أو خروفاً فيطلق عليها جوازا «قطة» . ثم عندما يصل إلى ذلك تجد أن الكبار يعرفونه أنه مخطئ : فهذا قط ، وذاك كلب ، والثالث خروف . وعند ذلك

يحاول بعملية تحليلية وضع الصفة بالنسبة للموصوف بشكل سليم ، فهو يجد أن القطعة مثلاً لها ذيل طويل نسبياً ، ولها جسم لين ، وتأتي على ألوان مختلفة ، ووجهها مستدير تقريباً ، ولها أصوات خاصة ، ومخالب من نوع معين ، حينئذ يقوم عن طريق المقارنة بإسقاط الصفات غير الأساسية وتأكيد الصفات الجوهرية المشتركة ، ويطلق في النهاية على مجموع هذه الصفات ، اسماً يميزها عن غيرها من الصفات الأخرى ، وعند ذلك يتحدد معنى قطعة تحديداً كاملاً ، على أساس أنها تمثل بعض صفات معينة تتوفر في بعض الكائنات الحية ، دون غيرها .

والطفل في هذه الحالة قام بعدة عمليات : الأولى : أنه قام بإدراك الجسم الخارجى ، والثانية : بمقارنة هذا الجسم بغيره من الأجسام ، والثالثة : بتحليل الصفات المشتركة ، وغيرها من الصفات العامة ، والرابعة : يجمع الصفات المشتركة بعضها مع بعض ليكون منها وحدة عامة مميزة ، والخامسة : بإسقاط الصفات غير الأساسية ، والسادسة : بتعميم هذه الصفات المشتركة على نفس الجنس من الكائنات الحية ، أو ما شابهها التي رآها من قبل وسيرها في المستقبل ، وبمعنى آخر يصل إلى ما نسميه التعميم . والتعميم الذى يصل إليه يصبح حقيقة يستخدمها لتنظيم تجاربه بالنسبة للحياة ولدراسة البيئة بشكل منظم .

والطفل في بداية تعلمه لهذه الظواهر وكشفه للعلاقات العامة المشتركة بينها كثيراً ما يخطئ ، ويضنى صفات لا تتفق مع الموصوف ، وفي هذه الحالة يعتبر إدراك الطفل إدراكاً ناقصاً : كأن يطلق اسم خروف على

سلخ الحروف ، أو « واپور » على حطب مشتعل ، أو نار على مصباح غاز . ففي كل هذه الحالات يعد إدراك الطفل ناقصاً لأن عملية التعميم فيه غير دقيقة .

إذا أخذنا هذا المنطق في كشف الحقيقة الفنية نجد أن عملية الإدراك الحسى تظهر لنا الجسم الواحد كجسم مفرد ليست بينه وبين غيره من الأجسام صلات تذكر ، وعلى ذلك لا يمكن لهذا الجسم أن يعيش ، ويؤثر في الناس في مختلف العصور ، وبمعنى آخر لا يمكن أن يتصف بصفة الخلود . فالمفروض في العملية الفنية أن الفنان يكشف فيها الصفة الدائمة التي تستر وراء مجموعة معينة من الأشياء ، ومعنى ذلك أنه لا بد أن يتغاضى في أثناء عملية ابتكاره عن كثير من التفاصيل التي ليس لها ارتباط بالصفات الدائمة التي يريد أن يسجلها ، وهذه النقطة بالذات كانت مدار صراع بين كثير من الفنانين والجمهور المتفرج ، فالفنان في حالة انشغاله بكشف الدائم ، يبغى الوصول إلى القيمة الفنية الخالدة التي تأثر بها في هذا الجو ، أما الجمهور غير المثقف فكثيراً ما يطالب الفنان بأن يرسم الأوصاف العارضة ، ويسجل التفاصيل التي ليس لها صفة الدوام ، وبمعنى آخر يطالبه بأن يكون كآلة ، ينقل سطحيات الأشياء بدون تعمق ، أو وجهة نظر ، فكلما قربت المنتجات الفنية من الطبيعة كانت بالنسبة للجمهور غير المثقف أعمالاً رائعة ، وكلما بعدت عن الطبيعة الظاهرة كانت أعمالاً رديئة ، وعلى أساس هذا الحكم يفتقر الكثيرون إلى الأساس العام للتقدير الفني السليم .

أمثلة من حياة الفنانين : يذكر التاريخ أن البابا كلمنت السابع طلب من الفنان ميكيل آنجلو أن يقوم بعمل تمثالين للورنزو وجويليانو دي مدتشى ، ولما انتهى ميكيل آنجلو ورأى البابا التمثالين ، احتج الأخير بأنهما لا يشبهان الشخصين المطلوبين واستاء كثيراً لذلك . ولما سئل ميكيل آنجلو ، أجاب بأنه بعد مرور ١٠٠٠ عام ، سوف لا يهتم الناس بسحنة لورنزو وجويليانو ، أى أن شبههما مسألة عارضة . ولم يقتنع البابا . كلمنت السابع بأن يأخذ رمزين لبنى الإنسان بدلا من صورة للشخصين المطلوبين . كما أن التاريخ يذكرنا بأنه طلب من رمبرانت صورته المسماة (The Night Watch) « حارس الليل » وكانت للكابتن باننج كوك وصحبه . ولما عرضت الصورة دهش الكابتن ومن معه ، إذ بدلا من أن يعطى لهم صورة شبيهة بوجوههم اكتفى بأن أظهر شخصية باننج كوك فى الوسط وبقية الوجوه غارقة فى ظلام دامس ، ولا يلفحها الضوء إلا فى نقط معينة ، وقد كان اهتمام الفنان بسقوط الأضواء على الأجسام وما تحدثه من أوضاع مثيرة ، فى حين أن باننج كوك وصحبه لم يقتنعوا إطلاقا بالتضحية بوجوههم فى سبيل هذا العامل الجمالى ، بينما نحن الآن أكثر سرورا لأننا نستمتع بالأضواء التى أسقطها رمبرانت كما أراد سنة ١٦٤٢ ولم يعد لنا اهتمام بشكل باننج كوك ولا بناديه . وقد ذكر لنا ماتيس تعليقا على كشف الكاميرا ، قال : إن الكاميرا كانت منحة كبيرة للفنانين لأنها أعفتهم من ضرورة النقل الحرفى للطبيعة ، أى أنها جعلتهم فى غير حاجة للتسابق فى تأدية وظيفتها ، وأن المهم أن ينصرفوا

لطبيعة الفن ذاته بدلا من الخوض في شكليات. فكل هذه الأقوال تجعلنا نتبين أن الفنان يستخدم المراثيات المباشرة لا كغاية في ذاتها ، وإنما كوسيلة لكشف الدائم من العلاقات ، وعلى ذلك نجده لا يهتم بالمرثى بشكله الحرفي ، وإنما لا بد أن يضمنى عليه شيئا من خبرته ، وبما أحسه فيه من معنى ، ليُمكن غيره من الناس من أن يحسوا هذا المعنى أيضاً .

فالفنان في الحقيقة له خط سير يكتسب عن طريقه خبرته الفنية ، وكلما نما تطورت خبرته وتبلورت ، وأصابتها نوع من الرصانة ، ولم تعد النظرة العادية قريبة من هذه التجارب . وتجربة الفنان تبدأ عادة بأنه يستثار بالعالم المرثى ، فيشغل نفسه ، وكل حواسه ، بالتعبير عن هذه الاستثارة بال قالب الفن ، والتعبير عن هذه الاستثارة عادة لا بد أن يكون له لون خاص يتفق مع طابع الفنان ، ومع قدرته على التعبير ، وثقافته الفنية ، وعلى ذلك فالعمل الفني الذي ينتجه الفنان ليس من السهل على الراى غير المثقف ثقافة معادلة أن يستطيع رؤيته ، والاستمتاع به ، وفك رموزه ، لأنه لا بد أن يعيش إلى درجة ما في الخبرة التي مر بها الفنان حتى يستطيع أن يستمتع بما أنتجه . وعملية الرؤية في الواقع ، سواء بالنسبة للفنان ، أو المستمتع بالفن ، تعتمد على مجموعة من العادات والاتجاهات التي لا بد أن يكون قد كونها كل منهم ، وهناك طائفة أخرى من العادات والاتجاهات تعوق هذه الرؤية ، مثل عادات واتجاهات الفنان الأكاديمي ، التي تبلورت بشكل خاص على أساس أنه تعلم وأصبح عقله مغلقاً ، لأى شيء إلا الصنعة ، فهو لا يرى من

الإنتاج الفنى ولا يستمتع إلا ببعضه ، الذى له مظاهر معينة ، ويتنكر لأى إنتاج لا يتفق مع هذه المظاهر ، حتى لو قدم إليه وشرح . وعلى ذلك يعتبر الفنان الأكاديمى عدوًّا لكل حركة جديدة فى الفن ، وفى الحقيقة إن الجمهور غير المثقف ، الذى له العيون الساذجة فى الرؤية ، ليس متعصباً فى رؤيته كتعصب الفنان الأكاديمى ، وهو إذا علّم نراه أسهل فى تشكيل نظرته من الذى تدرب تدريباً أكاديمياً ، فالمفروض فى أى رؤية جمالية أنها تعتمد على الخبرات الماضية للرأى ، وهذه الخبرات الماضية تختلف من شخص لآخر . وحسب ما ذكرنا ، تصبح بعض الخبرات الماضية معوقة للخبرة الفنية السليمة ، وبعضها الآخر معين لها .

كلنا استمع بلا شك إلى بعض الأجانب يتحدثون بلغاتهم الأجنبية التى لا يعرفها ، ولم يفهم من الأصوات التى يسمعها أى شىء ، وكانت بالنسبة إليه مجرد ثرثرة ، كما أننا نعلم أننا فى مواقف كثيرة أمام آلة من الآلات ولتكن أجهزة السيارة التى نراها لأول مرة تصبح بالنسبة لنا لغزاً لا نستطيع حله ، ولكن بعد أن نتعلم كيف تعمل ، ونعرف أجزائها قطعة قطعة ، يصبح فيما بعد لكل منها معنى ، حتى ولو رأيناه منفصلاً ، فإننا نقيسه على معرفتنا السابقة . وكذلك الحال بالنسبة للغة الأجنبية ، إذا ما تعلمنا ألفاظها ، وتراكيبها ، لا تصبح بالنسبة إلينا مجرد ثرثرة ، بل أى صوت من أصواتها يصبح له معنى . هذان مثالان يوضحان موقفنا من الأشياء التى ليس لنا بها سابق خبرة ، ونحن لا نعارض إذا وصمنا بالجهل ، ونسمح لأنفسنا بأن نتعلم حتى تفك أمامنا رموزها ،

ونستطيع أن نضمها لرصيدنا ، ونستخدمها فيما بعد . فالحياة بمعناها الصحيح هي استمرار في النمو ، عن طريق توسيع مجال خبرتنا لتتدرج في إدراك الأشياء بشكل أكثر دقة ، وأكثر تمييزاً ، ونربط بهذه الأشياء معاني أكثر وأكثر كلما نمونا . هذه عملية تؤكد ذاتها في كل نوع من أنواع النشاط في الحياة . في لعبنا للتنس ، أو قيادتنا للسيارة ، أو ممارستنا للطب ، أو انشغالنا ببحث علمي . فكلما انتظم مجال المعاني في ذهن الرائي ، أصبح إدراكه أغنى ، وأكثر مفهومية عن ذي قبل . فالرؤية الفنية السليمة ، ومستوى الثقافة ، يرتبط كل منهما بالآخر ، ولا نستطيع أن نحصل على رؤية ناضجة بدون أن نرتقي بثقافتنا وبذكائنا للحصول عليها . وكل نمو معناه أن الرؤية تزداد كنتيجة لازدياد الثقافة .

مفتاح التربية الجمالية : وهذا المبدأ الذي ذكرناه يعطى لنا مفتاح التربية الجمالية ، فنحن في الحقيقة لا ندرك إلا ما تعلمنا أن ندركه ، أو نبحت عنه في الحياة وفي الفن على السواء . والفنان سواء أكانت مادته الألوان أو الألفاظ أو النغمات الموسيقية ، (يجسد) لنا خبرته في عمله الفني ، ولكي نستطيع أن نقدر صورته ، أو قصيدته ، أو سيمفونيته ، لا بد لنا أن نعيد تشكيل خبرته على قدر استطاعتنا ، داخل أنفسنا . وليس هناك فرق جوهري بين خبرة الفنان والمتفرج على عمله الفني مهما كان الاختلاف بين قدرتيهما الإنتاجية . فخبرة الفنان تنبع أساساً من ماضٍ معين ، ماضٍ يحمل ميوله وعاداته في الرؤية ، وهي كعاديات العالم في التفكير يمكن تداولها ، أي يمكن أن يستمتع بها أشخاص

آخرون . ولكن هذا الاشتراك في فهم المعاني يحدث إذا سمح الشخص لنفسه ببذل الجهد المناسب لاكتساب تلك العادات وما ترتبط به من خبرات . فلا يمكن أن نرى مثلما يرى الفنان عن طريق خدعة ، أو وصفة ، أو تشكيلة سحرية . فالرؤية الفنية لا تتطلب تركيز كل قوانا التي نقدر عليها فحسب ، بل تتطلب اتجاه هذه القوى المبني على الفهم العلمى لمعنى الفن ، وعلاقته بالطبيعة الإنسانية . فالفنان يضئ لنا العالم المرئى مثلما يفعل العالم ، على الرغم من اختلاف وسائلهما في تصويره . والفن كالكيمياء ، وكالطبيعة ، ليس عبثاً ذاتياً لا سلطان عليه .

والحقيقة : إن الذى جعل دراسة العلوم ذات قيمة ومنتجة هو الطريقة العلمية ، وبدون طريقة معادلة تعلمنا كيف نرى ، فإن دراسة الفن لا توصل إلا إلى عبث . فيجب علينا أن نفهم الجوانب المختلفة للحقيقة الفنية التي يهتم الفنان بإيضاحها لنا ، ونفهم الطريقة التي ينظم بها عمله ليوضح ما استثاره ، كما نفهم وسائله التي يستخدمها ونوع الرضا الذي يناله إذا نجحت جهوده التي يبذلها ، ففي ضوء هذه المعاني يمكن لأى شخص أن يبني العادات الضرورية للإدراك ، ويزود نفسه بالأرضية التي تسمح له بالدخول في عالم الخبرة الجمالية .

الخبرة الجمالية : ويمكن أن تعرف الخبرة الجمالية بأنها الاستجابة الانفعالية لجسم معين ، أو لموقف خارجي ، ويجب أن نحدد معنى انفعال في هذا المجال ، حتى لا يختلط علينا بغيره من المعاني ، فنحن نعتبر في لغتنا العادية أن الشخص الانفعالي ، هو الشخص الذى يكون

تحت رحمة انفعالاته ، فاستجاباته تتميز بأنها شاذة ، وقاسية ، وصارخة .
والفكرة الشائعة التي تعتبر الفنان شخصاً هوائياً ، فاقد الاتزان ، والقدرة
على ضبط النفس ، لأنه يتصرف على أساس انفعالاته ، هذه الفكرة لها
جذورها في وجهة النظر الخاطئة السابق ذكرها . فالانفعال لا يسبب
عدم الاتزان ، ولا يسبب التصرف غير المنطقي ، كما أن الفنان ليس
شخصاً غير متزن أو فاقد المنطق ، ولكن الأشخاص الذين يعتبر الفن
بالنسبة لهم لغزاً ، هم الذين يغلبون أهواءهم . فالشخص الانفعالي شخص
عاطفي ، وتركيبه النفسي يتضمن انفعالات متدفقة أكثر مما تحتمله
أفكاره ، في حين أن المشاعر في حالة الشخصية المتزنة ليس لها قيمة
في ذاتها ، ولا تطفو وحدها ، فهي جانب من كلية كبيرة تتضمن
الموقف الخارجى الذى لا يفصل الانفعال عنه . والتعقل أو التبصر
الفكرى يتضمن السيطرة على الانفعال ، ويربطه ربطاً متزناً بالموقف
الخارجى ، ويكسبه حينئذ شيئاً من الموضوعية . وعلى ذلك فإن الانفعال
الموجه يمكننا من الإدراك الملائم ، ومن فهم الحقيقة ، وإلا فإن مثل
هذا الانفعال يخرج بنا إلى عالم الفوضى ، والخيالات الزائفة .

والميل الفنى لا يتضمن اهتماماً بأنفسنا ، ولكن بشيء له وجود حقيقى
خارج عنا . فالميل إلى الموسيقى يعتبر ظاهرة دائمة عند بعض الأشخاص ،
وعلامات هذا الميل : استعداد لتحمل الآلام وبذل الجهد ، وتنظيم
النشاط بحيث يصبح لهذا الشيء الذى يهتمون به صبغة معينة فى عقولهم ،
ويصبح هو القوة الدافعة وراء نشاطهم ؛ ويتضمن الاهتمام الحقيقى

إصرار على بذل الجهد لا يمكن الاستغناء عنه ، وفي الحالات التي يفقد فيها هذا الإصرار يعتبر الاهتمام عارضاً . فالشخص الذي يعتقد أن عنده ميلاً نحو الصور الفنية ، ولكنه لا يُحَمِّل نفسه مشقة التعرف على مشكلاتها التي تحتاج إلى حلول ، ولا يدرس عملية التمثيل الفنية ، أو يكون أحكاماً صحيحة عن طريق خبرة واعية بالفن ، ما هو إلا شخص ليس عنده ميل حقيقي .

فكل الأشياء التي لا نعيها اهتماماً ، أو لا نشعر بميل حقيقي نحوها تمر تحت أعيننا دون أن ندخل في محيط انتباهنا ، أو تترك أي آثار في ذاكرتنا ، وكل ما له قيمة بالنسبة إلينا — أي ما نهتم به ، ونميل إليه — نتفحصه بتفاصيله ، ونتذكره ، ويصبح أي جسم نهتم به له أجزاء متميزة ، وكلية متوافقة ، وبالتالي لا يستثير حالة مزاجية عارضة ، وإنما انفعالا خاصاً يتناسب معه كجسم فريد .

والشخص الذي يذهب إلى فرقة سيمفونية ليمضي وقته ، أو لمجرد أسباب اجتماعية ، يخرج منها وليس عنده إلا أفكار مشوشة عما كان يعزف ، ولكن السيمفونية بالنسبة لشخص عنده ميل حقيقي للموسيقى ، هي سلسلة من العلاقات بين الأنغام ، والضربات ، والحركات ، التي نسجت بعضها مع بعض في كلية موحدة تعكس روح المؤلف . وبعبارة موجزة : إن الفن ما هو إلا تعبير عن ميل أو إثارة ، وهذا الميل يعتمد على حساسية الفنان التي تجعلنا نشعر بالقيمة الجمالية للمرئيات — تلك القيمة التي لا يراها شخص غير حساس . وتصبح للأجسام التي يراها

الفنان قيمة على أساس ما لها من صلة وطيدة بالانفعالات والميول . وطالما أن الأشخاص يختلفون في ميولهم ، فليس من المتوقع أن يدركوا الأشياء بشكل واحد .

والأشياء تأخذ أهميتها في الحقيقة من نوع اهتمام الرائي ، فظاهرة كالصدأ على سور حديدى تعنى بالنسبة للكيميائى عملية أكسدة ، وبالنسبة لمالك هذا السور ، خسارة مادية ، أما بالنسبة للفنان فهى تعنى خطوطاً ، وألواناً ، ومساحات ، فى سلسلة من العلاقات التى يمكن أن يستمتع بها .

أثر التقاليد الفنية فى الرؤية : ولكى نضمن أن الرائي سينظر إلى العمل الفنى من الزاوية الجمالية ، لا بد له من خبرة سابقة غنية تعينه على هذه النظرة . والمستمتع بالفن يدرك الأشياء من الوجهة الجمالية إذا استخدم رؤية الآخرين التى تتضمنها تقاليدهم الفنية . وكل تقليد منها يمثل طريقة نظامية فى تصوير العالم ورؤيته بشكل فنى . وعندما تؤخذ التقاليد مجتمعة ، فهى تمثل فى الواقع سجلاً حافلاً لإدراك ذوى المواهب فى الملاحظة فى كل الأجيال ، كما أنها تتضمن نمواً مستمراً يمثل جانباً هاماً فى التراث البشرى .

والتقليد الفنى يستخدم عادة إما كمصدر إلهاء ، أو كعائق للنمو ، فى اللحظة التى تتوقف فيها عملية الإيحاء الناتجة من التقاليد الماضية ، تؤدى هذه التقاليد إلى ما يسمى « الأكاديمزم » عن طريق محاكاتها بشكل حرفى ميت . فالمصور فنان إذا استطاع أن ينتخب من أعمال

أجداده ، كل الأشكال التي يمكن أن تكيف تصميماته ، والتي يمكن أن يشكلها وفقاً لحاجاته ، ويعيد تجميعها في صيغة جديدة تمثل رؤيته الفريدة . وبالمثل تماماً يكون موقف الناقد ، أو المتفرج على الأعمال الفنية ، فيستطيع أن يعرف إن كانت فيها أصالة أم لا ، وفيما إذا كان لها أهمية فنية خاصة ، لو أنه كان متعرفاً على التقاليد الفنية ، واستطاع أن يكشف مقدار ما أضاف هذا الفنان إلى هذه التقاليد . وبعبارة موجزة نحن نتعلم أن نرى فن الحاضر عن طريق إداركنا لفن الماضي .

فشل النقد الأكاديمي : إن النقد الأكاديمي يفشل في تقدير إنتاج الفنان ، لأن مقاييسه جامدة ، ولا تنطبق على أعمال من طبيعتها التغير ، وكل صناعة ترتبط أصلاً بغرض جمالي محدد ، فهي وسيلة لإظهار معنى معين بالذات ، وما لم ندرك وجهة نظر الفنان وما ينبغي أن يعبر عنه ، لا نستطيع أن نتبين مدى اتفاق وسائله مع تعبيره ، وعندما يستعيد الفنان صناعة فنان آخر من السابقين ، دون أن يكون مشتركاً معه اشتراكاً فعلياً في نظرته الفنية التي أعطت لصنعتة حيويتها ، فاستعارته في هذه الحالة تعتبر ميتة ، وتخلق منه فناً أكاديمياً أو انتقائياً (eclectic) ، لأن عمله في هذه الحالة تنقصه الحيوية والفردية . ولا ينطبق هذا على الفنان الذي يستعين بأحد التقاليد لأنه رأى لنفسه ما أمكن أن يعلمه هذا التقليد . وفي هذه الحالة يستخدم الصناعة التي يسجلها هذا التقليد ، كما يستخدم وسائله ، لا بشكل ميكانيكي ، ولكن بشكل ذكي . وهو كشخص هاضم للمبدأ ، لا بد أن يجد لهذه الصناعة تطبيقات حية ،

فهي وسيلة للرؤية ، تفتح عينه على أشياء لم يسجلها أحد ، فإذا ما حدث ذلك فإن أصالة الفنان تظهر . وكل من بلىنى ، وچورجيون ، وتشيان ، وتنتورتو ، أنتجوا داخل تقاليد مدرسة البندقية ، وكل منهم استطاع يخلق صيغاً جديدة مميزة لشخصه ، أغنت بلا شك تقليد هذه المدرسة .

ولا تنقص أعمال سيزان الناحية الفردية ، لأنه رغم تعلمه من ميكل آنجلو ، وألجريكو ، وپيسارو ، احتفظ بفرديته . فمن ميكل آنجلو تعلم التأكيد على العضلات ليحصل على الصلابة ، ومن ألجريكو تعلم أهمية التشويه الفني لجعل تصميمه أكثر غنى . ومن پيسارو تعلم قيمة اللون وهو مرتبط بالضوء ، وساعده هذا على جعل لونه ذا قيمة بنائية مثيرة ، ولكنه هضم كل هذه الوسائل الفنية ، وتمكن من تكييفها وإدابتها في صيغة مميزة . فقد انبثق من كل هذه الاتجاهات ، اتجاه جديد فريد . في حين أننا في حالة ديران لا يمكن أن نقول إنه تعلم من سيزان ، أو من أى فنان من الفنانين الذين يرى تأثيرهم في عمله ، فقد استعار طرقهم ولكنه لم ير لنفسه ما رأوه ، وعلى ذلك فاستعارته لم تحو إلا وصفات خادعه ، صناعية ، لم تساعده في تكامل أشكاله . فديران فنان انتقائي (eclectic) ، مثله كمثّل لوينى تلميذ ليوناردو ، أو المصورين البولونيين في نهاية عصر النهضة . فقد أخذ ديران وسائل غيره دون أن يتمكن من أن يخلق شيئاً لنفسه .

الموضوع في الفن : وهناك نظرة تنادى بأن الموضوع ليست له الأهمية الأولى ، ويغالى في هذه النظرة لدرجة القول بأن الموضوع ليس له

أهمية إطلاقاً . ونحن في الحقيقة لا نهتم بعملة خاصة ، سواء كانت ورقة بنكنوت أو قطعة فضية أو معدنية ، ما دامت القيمة واحدة في أكل حالة . ولما قال مانيه ومن جاءوا بعده إن الموضوع ليس مهماً قصدوا - في الحقيقة أن القيم المهمة يمكن أن توجد في أى موضوع . والمتأمل لأعمال مانيه يجدها تهتم بالموضوع أكثر من أعمال دافيد ، إذ استطاع أن يجد معنى يستحق التسجيل في أى شيء ، فأعماله حية إذا قورنت بأعمال دافيد .

ومن الأخطاء الشائعة أن يفترض الإنسان قيمة ذاتية في بعض الموضوعات . إذ في صورة تكعيبية يشاهد الإنسان أن صلة الموضوع المصور بالمرئيات طفيف جداً . والذي يجعل الأشكال التكعيبية مثيرة رغم عدم وضوح صلتها بالطبيعة ، هي القيمة العامة التي تتضمنها الأشكال في ذاتها : فمثلاً يمكن أن توضع كمان محللة إلى أشكال كثيرة ، كل منها يحمل منظرًا جزئيًا ، مرئيًا من زاوية مختلفة ، ويحمل درجة من التشوية ، ومعاد تجميعها في صيغة فنية (plastic) وليست تمثيلية ، ولها بهجة انفعالية خاصة ، وقدرة ذاتية ، ودرجة الشبه بين الصورة والأصل طفيفة ، والتعرف على أصلها عسير ، حتى ولو حدث التعرف ، فإن الاقتناع الجمالي يمكن أن يزداد قليلاً ، وفي الغالب لا يزداد إطلاقاً .

هذه الحالة تثبت أن الأشكال الفنية تكون محملة عادة بشحنة انفعالية أو جمالية ، حتى ولو لم تمثل شيئاً ظاهرياً من عالم الحقيقة . وعلى ذلك فالانفعالات يصيبها التعميم ، فلا تستدعيها أجسام أو مواقف معينة

باعتبارها الفردى ، ولكن تستدعيها هذه الأجسام إذا احتوت شيئاً من القيمة العالمية ، وعلى ذلك قد لا ترى فى صورة فنية تمثيلاً لجسم معين ، ولكن عناصرها قد تعكس قيمة من القيم التى تشترك فيها كل الأجسام الخاصة ، مثل اللون ، أو السعة ، أو الصلابة ، أو الحركة ، أو الإيقاع إلخ . فكل الأشياء الفردية تحوى هذه الصفات . وعلى ذلك من الواجب استخدامها كمقياس للخلاصة الجمالية فى المراثيات .

ويمكن أن نثبت ذلك بمثل آخر ، فعندما نقول : « وبعد » ، أو « ولكن » ، أو « ومع هذا » ، لا نكون صوراً ذهنية ، وليس معنى ذلك أن هذه الألفاظ عديمة المعنى ، فنحن نفهم شيئاً ، على أى حال ، حتى فى الحالات التى لا نكون فيها صوراً ذهنية . والموسيقى أيضاً تثير انفعالات معينة ، حتى فى الحالات التى يتوفر فيها إدراك موضوعى ، فنغمة معينة تجعلنا نحس بالحزن ، وأخرى بالسرور ، وفى كلتا الحالتين لا نستدعى مرجعاً معيناً بالذات ، وسبب اختلاف الانفعال ليس من السهل تحليله . ولكن تأثيره لا جدال فيه . بمعنى آخر : إن الانفعالات ترحل مسافة بعيدة عن الأجسام الأولى التى سببت الاستثارة ، ومن الخطأ فى تلك الأحوال أن يفترض المرء أن هذه الانفعالات ليس لها مرجع موضوعى لأنها لا تحمل علاقة شبه واضحة بالجسم ~~الأول~~ الذى سبب إثارتها .

وفى الواقع تعتبر الصور التكعيبية مرحلة انتقال بعد المرحلة التأثرية . فالتأثريون كانوا مهتمين بالجسم الواحد ، لأن له فرديته وقيمته المميزة ،

التي يمكن أن تعطى ضيعة فنية تمثيلية . في حين أن التكعيبيين لم يهتموا بالقيم التي تميز تفاحة كتفاحة ، أو بامرأة كامرأة ، ولكن بالقيم المشتركة بين الاثنين كأجزاء من العالم المرئي . وهناك فنان يمثل قنطرة بين التأثيرين والتكعيبيين - ذلك الفنان هو سيزان ، الذي يمثل مرحلة انتقال ، فأشخاصه لا تبدو طبيعية ، أو تحمل شياً من الأشخاص التي تراها في الحياة ، أو كالأشخاص التي يرسمها مانيه ، فأشخاص سيزان مشوهة وبعيدة عن أي شبه بالأجسام الموضوعية التي تمثلها . ومع ذلك فلها قوة حقيقية أكثر من أشخاص مانيه ، لا لعمقها ، أو بروزها الواضح ، ولكن لأنها أكثر تعميماً ، وليست أقل في موضوعيتها .

كل ما كنا نناقشه أن العالم الحقيقي لا يختفي من الفن عندما تفقد الأجسام الفنية علاقتها بالظاهرة بالأشياء الطبيعية . ووضع الفن في هذه الحالة كوضع العلم ، الذي لا يختفي منه العالم الموضوعي ، إذا استبدلنا بالأرض والهواء والنار والماء اصطلاحات أخرى كالهيدروجين والأكسجين والنيتروجين والكربون .

ولعل الاختلاف بين النقاد في تقديرهم للأعمال الفنية مرجعه الأساسي اختلاف الخبرات الماضية لكل ناقد - وليس من السهل أن يتفق ناقدان في تفضيلهما ونقدهما ، لأنه ليس من الممكن أن يكون لكل منهما أرضية واحدة يقيسان منها .

الخلاصة : (١) إن قيمة العمل الفني لا تقاس بموضوعه ، وإنما بما يستثيره من انفعالات جمالية ، تعطى الرضا النفسي للرأي المثقف

الذى يستعين فى نظريته بتقاليد الرؤية الفنية التى أنتجتها الأجيال السابقة .
 (٢) إن قيمة العمل الفنى لا تقل أو تزداد على أساس بعده أو
 قربه من الأصل الطبيعى الذى استوحى منه ، فرب صورة طبيعية ،
 لا تحمل من المعنى الفنى الكثير ، فى حين أن صورة أخرى بعيدة عن
 الأصل تمتلئ بالمعنى وتتدفق بالحياة .

(٣) إن فقدان العمل الفنى لمدلولاته الطبيعية لا يعنى فقدان الصلة
 بينه وبين التجارب الإنسانية العامة التى لها رباطها بالعالم الموضوعى .
 (٤) إن العلاقات اللونية ، والسعة ، وتناسب السطوح ، والتوافق ،
 والإيقاع ، كلها مبادئ عامة ، يمكن أن تتضمنها سائر الأجسام ،
 إذا استطاع الفنان أن يكشفها فى تصميماته . وهى أكثر موضوعية من
 المظهر الطبيعى العارض للأجسام .

(٥) إن التقدير الجمالى مسألة نسبية لأنها تعتمد على ماضى
 الراى ، ولما كان هذا الماضى يختلف من فرد إلى آخر ، فلا بد أن
 تختلف النظرة الاستمتاعية فى درجتها فى حالة كل فرد . وكلما كان
 العمل الفنى عميقاً احتاج إلى متفرج له من العمق ما يعادل هذا المستوى .
 على أن الاختلاف فى الدرجة لا يعنى اختلافاً فى النوع . فلا بد أن
 تنقيد نظرة كل من الفنان والراى بإطار معين ، حتى لا يخرج التقدير
 من الصورة الأصلية إلى هوامشها فتقل أو تنعدم بذلك الخبرة
 الجمالية .

(٦) إن الاستعانة بالتقاليد الفنية ضرورة لكل إنتاج فنى كمصدر

إلهام وكطريق موجه ، ولكن كثيراً ما تكون هذه التقاليد عائقاً لبلورة طراز الفنان ، فيتحول من شخص مبتكر إلى أكاديمي مقلد . فيجب أن تهضم التقاليد حتى لا تظهر آثارها في عمل الفنان . وحتى يظهر العمل الفنى وله وحدة جديدة ، وليس مجرد استعارات غير مندمجة .

الفصل الثانى

الفن بين الماضى والحاضر

تأثر الفن بالدين : إن المستعرض للفن فى العصور المختلفة يجد أن الفنان لم يحظ بحرية فى تعبيره الفنى كالتى حظى بها فى العصر الحديث ، وكان الدين من أهم العقائد التى قادت الإنتاج الفنى وقيدته فى العصور القديمة ، فقد أثر على اختيار الفنان لموضوعات تعبيره ، وطريقة الأداء التى أخرج بها عمله ، وجعل الفنانين يصوغون موضوعاتهم بأساليب خاصة حتى تحقق الرسالة المنشودة منها ، ولذلك لم نجد فى هذه العصور اختلافات جوهرية فى الأساس الذى يقوم عليه فن كل فنان . بل لم يكن لفردية الفنانين وجود ظاهر . ومع توالى العصور أخذت بوادر هذه الفردية تدريجياً فى الظهور والتميز عن فردية فنان آخر ، يعيش فى العصر نفسه ، ويتأثر بحضارته ، وتأخذه تياراته الثقافية ، حتى إذا ما وصلنا إلى العصر الحديث لا نجد فيه أن شخصيات الفنانين متنوعة متميزة فحسب ، بل إن كل شخصية تكاد تمثل مدرسة مستقلة لها أساسها الذى يميزها عن غيرها من اتجاهات الفنانين الأخرى .

كان الفنان فى العصور القديمة يردد ما يردده غيره من الفنانين محافظاً فى تعبيره على المظهر الشكلى العام الذى يمثل العقيدة الدينية والفلسفة العامة التى كان يقدها المجتمع . لم يكن من المستطاع الخروج

على التقاليد الفنية المرعية ، وعن الطراز العام الذى آمن به الجميع إلا فى حالات نادرة لا تكاد تذكر ، فلا نشاهد فى مصر القديمة خروج الفنان على التقاليد ورسمه للرعية فى حجم الملك ، أو رسمه للوجه من الأمام بدلاً من الجانب ، أو فى التجائه إلى المنظور بدلاً من استخدام التسطیح وخطوط الأرض التى يعلو بعضها البعض — لا نجد خروجاً عن هذه الأصول العامة إلا نادراً . كانت اللغة الفنية موحدة شأنها شأن الخط العربى وقواعده المرعية . ولكننا نشاهد خروجاً واضحاً عن التقاليد عندما يتحول العصر كله فى عهد اخناتون ، وتصبح العقيدة التى تقود الفنان متغيرة عنها فى الحالة الأولى ، أما إذا تقدمنا مئات السنين إلى الأمام لنراقب الطريقة التى يرسم بها الفنانون فى عصر النهضة أمثلة : ميكيل آنجلو ، ورافاييل ، وليوناردو ، وتشيان ، وبيرو دلا فرنشسكا ، وغيرهم ، نشاهد أن الرسالة الدينية أصبح لها صفة دنيوية ، واتجه هؤلاء الفنانون فى تصويرهم للحقائق الفنية إلى التقيد بالواقع المرئى ، وكان لكل منهم فرديته المميزة على الرغم من الفلسفة العامة التى خضع لها العصر فى مجموعه ، والتى كانت الطبيعة فيها بمظهرها الخارجى المحور الذى اعتمد عليه الفنان للتعبير عن عقيدة العصر . لم يتصور فنان حينئذ أنه من الممكن التعبير عن شخصية المسيح مثلاً بمجموعة من المستطيلات ، والمثلثات وبعض الأشكال الرمزية التى نلمحها فى أعمال الفنانين الحديثين . وما أن بزغت شمس القرن التاسع عشر حتى بدأ الفنان يتحلل تدريجياً من القيود التى سيطرت على الفنانين فى العصور السابقة ، وظهرت النزعة

الرومانتيكية التي غلبت انفعالات الشخص الخاصة ، وسارت به نحو تحقيق أحلامه ورغباته ، وشجعت على اختيار موضوعات لا تخضع في نهجها إلى الموضوعات الكنسية ، أو الدينية ، التي كانت شغل الفنان الشاغل في العصور القديمة . ولكن هذا الاتجاه الرومانتيكى جعل فن الكثيرين يتدهور لا سيما فن أولئك ، الذين كان شغلهم الشاغل أن يعيدوا ما سبق أن قيل من جوانب الصنعة ، ومظهرها في محاكاة المراثيات ، ففقد فهم حيويته ، وأصبح مجموعة من الوصفات التي رددوها بدون أصالة .

العودة بالفن إلى الحياة : عملية الانفصال بين الفن والدين جعلت الفنانين يبحثون عن أساس جديد يقيمون عليه فهم ، ولم يكن أمامهم بعد أن تركوا العادات الدينية إلا أن يربطوا فهم بحياة الناس ، أى يعلمونهم رؤية العالم المحيط بالنظرة الجمالية الجديدة ، فإن فلسفة المدرسة التكعيبية التي برزت في بداية القرن العشرين ، والتي رأت الحقيقة الفنية على أساس هندسى ، يتمثل في العلاقات المعمارية بين المسطحات ، والمكعبات ، والاسطوانات؛ أى التي اتجهت في البحث عن عمارة العمل الفنى ، كانت إحدى النزعات الحديثة في الفن التي أثرت على مختلف أوجه الحياة في العصر الحاضر.. ولم تعد الصورة وحدها مجموعة من الأشكال الهندسية في علاقات بعضها مع بعض ، بل امتدت الفلسفة التكعيبية التي قادت التصوير إلى الشبايك ، والأبواب ، وشكل العمارات ، شكل (٤) ، والكراسى ، شكل (٣) ، وسائر أنواع الأثاث ، وفترينات العرض ، والسيارات شكل (١ ، ٢) .

والتأمل الذى يقارن بين الفن فى عصر النهضة وهو يلعب دوره فى تصوير القصص الدينى ، وبين الفن وهو يلعب دوراً مقصوداً فى حياة الناس ، يؤثر به على كل ما يقع تحت أبصارهم ، يشاهد هذا الفارق الجوهرى . وأصبح الفن فى العصر الحاضر له اتجاهه العملى الذى أثر به على حياتنا . ففى سنة ١٩٠٦ وقد أثرت الحركة التجريدية على كل أشكال حياتنا من الإعلان البسيط إلى مختلف السلع الحديثة التى نشتريها فى الأسواق من فتاحة علب السردين حتى الغسالة الكهربائية والمذياع . وكثيراً من تشكيلات الرسوم فى المجلات ، وطريقة وضع بعضها فوق بعض ، ما هى إلا إحدى الطرق التى أكدها براك وبيكاسو سنة ١٩١٣ . ولا يمكن أن يستغرب الإنسان أثر الفن الحديث على الملابس ، وعلى المسرح ، وعلى الباليه ، فالفن الحديث لعب دوراً هاماً فى تشكيل العالم الذى نعيش فيه ، وقد أمكن أن يحول المظهر الخارجى للمناظر المألوفة ويعيد تشكيلها فساعد بذلك على إنتاج بيئة حياتنا اليومية بشكلها الجديد .

إن المدنية الحديثة أثرت على مندرين وجعلته يتبنى الزاوية القائمة والسطح الحالى فى عمله الذى لعب دوره فى الشكل العام لمنتجات الآلات الميكانيكية ، وفى التقسيمات الزخرفية للعمارة الحديثة . وقد تقبل مصممو الإعلان - عندما وضعوا أشكالاً قائمة على سطوح خاوية - الرؤية السريالية ، واستخدم مصمموا الأثاث ، فى تحويلهم الأبلكاش إلى أشكال حرة أساساً مستمدة من أعمال آرب (Arp) وميرو (Meró) . هذه الأمثلة توحى لنا بأن الفنان الحديث أخذ يصوغ أشكالاً لبعض تخيلاته الفريدة

احتضنها بعده المصمم الذى كثيراً ما تبع تأثير الفنان ، ثم صاغ بدوره أشكال الفنان الأولى لتوافق الاتجاهات العملية لابتكاراته — وهذه الأمثلة تثبت أن الفنان الحديث ليس شخصاً منعزلاً عن العالم كما هو شائع ، وليس فنه عديم المعنى بالنسبة لغالبية الناس كما يدعى البعض ، إذ أن الكثيرين يتقبلون اتجاهات الفن الحديث وهى مطبقة فى كثير من الأشياء المحيطة بهم دون أن يبدوا معارضة لذلك . وقد استطاع الفن الحديث أن يفك رباطه بالطبقة المترفة ليحتل مكانه فى جيلنا على أساس أنه الطريق الرئيسى للرؤية بالنسبة لسائر الناس ، فالفن الحديث ينتمى إلى كل رجل وامرأة ، ينتمى إلى الحوادث الجارية ، ينتمى إلى طريقة معيشتنا ، وإلى أغلب الأشياء التى تقع عليها أبصارنا ، أو نجدها حولنا . وحتى بالنسبة للمحافظين الذين كثيراً ما ينكرون قيمته ، فهم قد عاشوا بالرغم منهم أكثر من نصف قرن جنباً إلى جنب فى تياراته .

الفن الحديث انعكاس لفترة غير مستقرة : إن المستعرض لفن
التصوير فى القرن العشرين يجده قد أخذ عدة اتجاهات مختلفة كان لبعضها مظهر معقد ، ولعل السبب فى هذا التعقيد راجع إلى عدم الاستقرار الذى منى به هذا العصر نتيجة للحروب الكثيرة ، ذات النتائج غير المحددة ، ولثورات الاجتماعية ، والتقلبات السياسية ، وللسرعة الفائقة فى تنمية المهارات الفنية ، والمستكشفات والاختراعات العلمية — كل هذه قد انعكست فى فن السنوات الخمسين الماضية . هذا هو العصر الذى ظهرت فيه مدارس واختفت أخرى فى تتابع سريع ، عصر يتميز

بروز نظريات جديدة ما زالت تقابل إما بهجوم شديد ، أو بدفاع حماسى ، أو باستنكار لا حد له ، كما ظهرت اتجاهات متضاربة فى نفس الوقت ، واتجه بعض الفنانين إلى اعتناق نظرية وراء أخرى بشكل جعل الأمر عسيراً على النقاد أن يضعوهم فى مكانة بين المدارس التى ينتمون إليها . فحالة الغموض ، والتضارب فى الآراء والأفكار ، وعدم بروز نظام لحضارة القرن العشرين ، التى نتجت بسبب طرح معظم القواعد والتقاليد الموروثة جانباً ، كل هذا انعكس بشكل واضح فى الفنون ، وفى التغيير الذى طرأ على النظريات الجمالية . وعلى أية حال فرغم ظهور الاتجاهات المتضاربة قد برزت أعمال فنية ممتازة ذات قيم خالدة ، ومهما اعترض على نظريات الجمال الحديثة ، والمحاولات والتجارب التى اتبعت لتحقيقها ، فإنها ذات قيمة كبيرة ، إذ أنها تمثل حقيقة التعبير عن انفعالات الرجل الحديث ، واستجابة الفنان لكل مظاهر ومشكلات عصره . وكان لتحرر الفنان من الموضوع التقليدى ومن التيار الأكاديمى أثره الذى جعله أكثر استقبالا لطرز جديدة ، ليعبر بها عن الموضوع الجمالى . وكان لبيكاسو فضل لم يسبقه إليه أحد وذلك عن طريق ابتكاراته المتواصلة ، وقد تمكن من أن يضع طابعه على الثقافة العالمية التى يتميز بها عصرنا ، فهو يجرؤ على كل شئ ، ولا يمكن أن يتصور الإنسان أن تظهر شخصيته بطرزها المتعددة فى غير هذا العصر .

الاعتراضات القائمة ضد الفن الحديث : إن التصوير فى القرن

العشرين لم يعد قصير الأجل كما كان من قبل ، فقد مضت عليه حقبة

تقرب من سبعين عاماً ، ويمكن على ضوء هذه الفترة أن يحلل الإنسان قيمته ، ويعرف بالضبط إذا كان قد استطاع أن يقف على قدميه أم لا . كانت هناك اعتراضات شديدة عندما بدأ الفنانون الحديثون في إنتاجهم ، وأحد هذه الاعتراضات : أن الفن الحديث لا يسجل مظاهر الطبيعة ، فهو لا ينحو منحى وصفيًا . وأن لكل فنان اتجاهًا خاصًا ولذلك لا تجمعهم وحدة عامة تجعل إنتاجهم الفني مألوفًا للجماهير ، وكثير من الناس الذين لا يتأثرون بهذه الأعمال الفنية ينعنون هؤلاء الفنانين بالشذوذ لأنهم يرون أن كثيراً من الأعمال التي يخرجها الفنانون لا تخضع في أصولها للمظاهر التي خضعت لها الفنون في القرن التاسع عشر . ومن أسباب الاعتراضات أيضاً أن المتفرج الذي يدخل معرضاً من معارض الفن الحديث يجد صعوبة عندما يحاول أن يقرأ صورة بعينه مستعيناً بكتالوج في يديه . فهو يقابل كثيراً من المصطلحات التي ابتدعها الفن الحديث أمثلة : النزعة السريالية ، واللاموضوعية ، والمستقبلية ، والتجريدية ، وما إلى ذلك . وكل من هذه المصطلحات على حدة يحتاج منه إلى مجهود كبير ليتمكن أن يفهمه ، ومن ثم يستطيع أن يدرك هذا الفن ويستمتع بالصور . ولكن على الرغم من حصوله في أحيان كثيرة على هذه المعلومات فإن هذه الصور تستمر بالنسبة إليه ، لغزاً لا يستطيع حله . والعيب في نظرة هذا الجمهور المعارض أنه يبحث عن بعض المظاهر الفنية الوقتية التي ترضى انفعالاته ، ولكن لكي ننظر إلى العمل الفني نظرة صحيحة ، ينبغي أن نتدرب على تأجيل إرضاء نزواتنا قليلاً حتى نتبين

ما تريد أن تحدثنا به الصور ، أى ما تستطيع أن تقوله لنا ، فنعلم شيئاً عن قيمتها الموضوعية ، وعن اتجاه الفنان في عملها ، وما داربخلده عندما أنتجها ، حتى لا يكون حكمنا على عمل الفنان ذاتياً صرفاً ، وإنما يتخلله شيء من موضوعية العمل الفني ذاته . ولا ريب أن الارتكان على عادات جامدة كثيراً ما يعوق الرؤية الجديدة التى تستند فى صميمها على التحرر الشخصى ، والقدرة على تقبل الاتجاهات الجديدة بعقلية تسمح بالتطور ، وتسعى إليه ، وتستمتع به . فكل عصر له أسلوبه ، وله طريقة تعبيره التى تتفق مع التيارات الفكرية السائدة . إن المعارضين يحاولون جعل الحاضر والمستقبل نسخة مطابقة للماضى — وعلى ذلك فهم يمثلون اتجاهاً رجعيّاً لا يساعد على التطور وكشف آفاق جديدة ، أو الاعتراف بها إذا وجدت .

الأسس العامة للفن الحديث : ومن الأسس التى يعتمد عليها الفنانون الحديثون بوجه عام :

١ — أن فهم يعتمد على وظيفة الفن ذاته وهو غير مرتبط بالترعات الدينية التى ارتبط بها الفن فى سابق العصور .

٢ — وأن هؤلاء الفنانين لا ينقلون الأجسام نقلاً فوتوغرافياً طبيعياً يتميز بالمهارة فى المحاكاة ، فهم يرون وجهة نظر جديدة يتصورونها فيما يرونه .

٣ — أن الفنان الحديث شخص مبتكر لا مقلد — فقد يلجأ إلى الطبيعة أو إلى التقاليد أو إليهما معاً — ولكنه لا ينتج شيئاً مطابقاً لأى

منهما ، فهو يسعى باستمرار لكشف رؤية جديدة تحمل طابعه الابتكارى .

٤ - أن الفنانين الحديثين لا يدركون أجزاء منفصلاً بعضها عن البعض الآخر ، وإنما يدركون علاقات معمارية لها طابعها الكلى .

٥ - أن الموضوع الذى يعبر عنه الفنان الحديث ليس له قيمة فى ذاته ، وإنما هو وسيلة يتخذها الفنان للوصول إلى هذه الصيغة المعمارية .

٦ - أن الفنان الحديث لا يتحجب إلى الجمهور عن طريق نزواته وأهوائه العارضة ، وإنما يحاول أن يكون أصيلاً فى إنتاجه ، والأصالة لا تتمشى فى جوهرها مع ما اعتاد الجمهور أن يألفه فى الفن ، وليس من الضرورى أن يكون الشيء الأصيل غير مألوف ، ولكن يجب أن يمثل هذا الشيء فكرة لها طابع متكامل .

والفنان الحديث باتجاهه هذا لم يبتكر شيئاً جديداً يخرج عن سائر الفنانين فى العصور السابقة ، ولكن ما يترع إليه من أصالة ، وما يتجه إليه من بحث عن العلاقات المعمارية فى فنه ، كان من مميزات الأعمال الفنية الخالدة فى العصور السابقة .

٧ - وهذا الاتجاه المعمارى الذى يترع إليه الفنان الحديث يخالف فى جوهره الفكرة التى اتجه إليها الفنان الرومانتيكى ، كما أن هذا الاتجاه يناقض الصنعة التى أكدها القرن التاسع عشر .

٨ - أن الفنان الحديث يمثل الأشياء تمثيلاً رمزياً أكثر من نقلها بشكل ميكانيكى كما هى موجودة بالخارج .

وهناك فرق بين محاكاة الأوضاع الطبيعية ، والتمثيل الفنى ، فالمحاكاة

الطبيعية تتطلب من الفنان استخدام عينه كعدسة ميكانيكية ، فإذا تحرك أمامه الجسم المرئي ، أو تغير الضوء الساقط عليه ، فإن الفنان الذى أصبح كالكاميرا ، أو الآلة الفوتوغرافية ، لا يستطيع أن يكمل صورته ، فى حين أن التمثيل الفنى لا يقر هذه الناحية الميكانيكية كأساس ، وإنما يعتمد على قدرة الفنان على تلخيص المعنى المشترك الذى يحس به فى المرئيات ، ثم يعيد تشكيله فى شكل رمزى . وقد كان يسيراً على التلاميذ أن يتعلموا محاكاة الطبيعة بالشكل الميكانيكى عن طريق بعض الحيل التى تعلمهم كيف يبرزون الجسم وله أبعاد ثلاثة وذلك بالاستعانة بالكتب الشائعة التى تعلمهم كيف يرسم جسم الإنسان أو الحيوان . ومثل هؤلاء التلاميذ كانوا يعتبرون موهوبين من الناحية الفنية ، وهذا مع الأسف ما زال تقوياً شائعاً ، إذ يعتبر كل من استطاع أن يقلد الطبيعة تقليداً حرفياً موهوباً من الناحية الفنية. وهذا بلا ريب خطأ من وجهة النظر الحديثة فى الفن . لأن الفن أساسه الجوانب المعمارية وليس التقليد الحرفى لمظاهر الطبيعة . ويمكن القول بأن مهمة المعمارى كفنان هى أن يسهم بخبرته الشكلية عن طريق تنظيمه وبحته عن علاقات معمارية بين الوحدات ليخلق فى النهاية جسماً محسوساً يمثل إدراكه الحقيقى أو التصورى لمجموعة من الخطوط والأشكال المترنة المتباينة . وقد كتب بيير ريفيردى (Pierre Reverdy) يقول :

« نحن نخبّر فى عصرنا تحولا رئيسياً فى الفن . وهذا التحول ليس تغيراً عاطفياً ، ولكنه ولادة تركيب جديد . وعلى ذلك فالغاية مختلفة تماماً . فأصبح لدينا

إدراكاً جديداً لكل من الشكل والمعنى الذى يتضمنه . . . إن الناس لم تتعود الفن مثلما تعودوا الحياة ، وعلى ذلك ، نجحت تلك الأشكال التى أعطت مظهراً للحياة . إن إخراج عمل يرتفع فوق هذا المظهر يتطلب حتماً تغييراً ملحوظاً فى العادة إلى أن اتحدث عن فن غير وصفى . . . إن منطق العمل الفنى هو تركيبه . وفى اللحظة التى ترتبط أجزاءه بعضها ببعض ، وتترن ، فإن هذا العمل يصبح منطقياً وعندما نسأل عن أى شئ يدلنا هذا العمل ؟ يدلنا عن نفسه ، فكل جزء فيه لم يعمل إلا لذات العمل . « (١)

المبدعون الأوائل للفن الحديث : كان أول من بدأ هذه الحركة الثورية التى أنتجت الفن الحديث : سيرا ، وتولوز لوترك ، وفان جوخ ، وجوجان ، وسيزان . وأهم هؤلاء بالنسبة للحركة الحديثة فى القرن العشرين : الفنانان سيرا ، وسيزان .

جورج سيرا : اتجه سيرا فى إنتاجه الفنى إلى الناحية المعمارية ، وكان واعياً بالتنظيم الذى غلب فيه تفكيره على إحساسه . تمكن سيرا من أن يجمع تلك الألوان المبعثرة التى حللها الفنانون التأثيريون مضحين بالكتلة ، وبالحط الخارجى . واتجه فى تصويره إلى زيادة تحديد الشكل . وقدم طريقة النقطة التى سميت فيما بعد بطريقة التنقيط (Pointillism) ولكن هذه الطريقة أفقدت منهجه اللونى صلابة الشكل . ورغم ذلك فإن سيرا من أوائل الفنانين الحديثين الذين ربطوا كل مساحة فى صورهم بالمساحات الأخرى ، شكل (٧) ، ويمكن من أن يلعب بالفواتح والقوائم بشكل يكاد

(١) Sam Hunter, *Modern French Painting*, N.Y.: Dell Publishing Co., Inc., 1955, p. 155.

يشبه السؤال والجواب . وكانت طريقته التحليلية سبباً من الأسباب التي أضعفت الاتجاهات الشائعة التي كانت تلعب بالجو في الصور ، وكان اتجاهه أيضاً سبباً في إضعاف سطوة الأكاديمية . وعلى أساس النزعة المعمارية التي كان يبحث عنها سيرا أقام كثير من الفنانين الحديثين جهودهم فيما بعد ، وما زال كثير منهم إلى الآن يحاول السمو بهذه النزعة .

هنرى دى تولوز لوترك : حملت إعلانات تولوز لوترك زهوة الانتصار ، وقدمت للمجتمع نماذج من المناظر الليلية ، وانبثقت من صورته ثورة معادلة للثورة التي حملها عصر الحجاز ، في حين كانت له صور أخرى تعتبر باكورة المدرسة الاجتماعية الحديثة في الفن . ويعد بيكاسو واحداً من الكثيرين الذين يعترفون بفضل كفاءتهم الفنية للوترك .

فنست ثان جوخ : حرر ثان جوخ أعين جيل بأسره من الفنانين بما أبرزه لهم من ألوان ملتبة عن طريق ترجمته المباشرة للموضوعات التي استشارته وذلك باستخدام فرشته بشكل إيقاعي أخاذ ، ~~في كل صورة~~ ، وكثير من التعبيريين الذين يضعون طلاء التصوير فوق سطوح لوحاتهم بكميات كبيرة ، ويحددونها بخطوط سوداء ثقيلة ، يمكن إرجاع نزعتهم إلى ثان جوخ ، ويعتبر هذا الفنان ، الذي يعد أساساً فناناً رومانتيكياً ، مرحلة انتقال إلى الفن الحديث لأن فنه لم يكن مبنياً على الفن الكلاسيكي لرافاييل ، بل بني على الفن الرومانتيكي لفنانى الشمال ، لا سيما فن روبرانت الذى يحمل بعض الشبه من هذا الفن . كما أن الصنعة التي اكتسبها في فنه كانت مستمدة من التقليد الرومانتيكي للقرن التاسع عشر

الذى يتميز بالمعالجة الانفعالية التلقائية ، وفى سنواته الأخيرة عندما صور كرسيه ، ~~شكله~~ ، وحجرة نومه ، وركناً من الشارع ، بسماء لونها أزرق ناصعاً ، بدأ يعنى الفن المعماري ، ولكن اتجاهه الرئيسى عند ذلك كان اتجاهاً رومانتيكياً .

بول جوجان : ويعد جوجان من أوائل الفنانين الذين شايعوا النزعة الوحشية . وقد ترك وراءه عالماً مميزاً من الألوان . وهو بوضعه اللون الأزرق البحرى فى الشعر ، والأصفر الأهرة فى اللحم ، والقرمزي فى الشمس ، قد أثبت أن اللون يستطيع أن يحى بقوة ذاتية عالية ، بل بقوة تسجيلية . وذكر فى وصفه لإحدى صوره أنه وضع اللون الأصفر الكروم فى أغطية السرير ، لأن هذا اللون أوحى إليه بالليل دون أن يحتاج إلى إيضاح . واهتم جوجان بالمساحات المسطحة فى صوره ، ولم يتعمق فى المنظور ، وما زال كثير من فناني المساحات اللونية يزاولون هذا الاتجاه بعده . وأخيراً قد تمكن جوجان من أن يفتح أعين الناس للفن البدائي .

وعلى الرغم مما تناله صور فان جوخ وجوجان من إعجاب ، إلا أنها للأسف لم توصل توصيلاً مباشراً صريحاً إلى هذه النزعة المعمارية ، وبذلك لم يساعد هذان الفنانان العصر الحديث على أن يكشف أن سيرا وسيزان هما البادعان الأولان لفن القرن العشرين ، ومن أوائل الذين ثاروا على نزعة القرن التاسع عشر الرومانتيكية .

بول سيزان : وقد حاول سيزان أن يمثل بعض عناصر فى صوره لها الطابع الشكلي الذى يميز البارثينون ، وقد وصل سيزان إلى كشفه عن طريق

دراسته لعمارة الفن الكلاسيكى ، فى المتاحف ، وعن طريق ثورته على النزعة الرومانتيكية . وقد كشف الاتجاه المعمارى عندما وجد أن فن مونييه ليس رومانتيكياً كفن ديجا ، أو الفن المبكر لرنوار ، بل وجدته معمارياً فى نوعه . لأن ما فعله مونييه كان حقيقة خلقاً للون معمارى يمثل إدراكه للعلاقات الضوئية ، وعلى هذا الأساس اجتهد سيزان أن يحصل على أشكال معمارية، وقد قال بألفاظه إنه أعاد خلق الطبيعة . وقد نظر سيزان نظرة متعمقة فى هياكل الأشكال وخرج لنا من ذلك مؤكداً أن الطبيعة فى أساسها هندسية ~~شكل (٨)~~ . وكان سيزان مهتماً بكشف صلابة الأجسام وتأكيد علاقاتها بعضها ببعض فى صوره . وهذا ما كان يعنيه عندما صرح تصريحه المشهور بأنه كان يحاول أن يجعل من النزعة التأثرية فناً كلاسيكياً مثل فن الأساتذة القدامى . وقد تمكن الفنانون التكعيبيون من إخراج فكرته الهندسية إلى المرحلة الثانية ، بما أمكنهم من رؤية مكعبات ، ومخروطات ، واسطوانات ، تمكنوا عن طريقها من التسلق إلى الصورة . ولكن الفكرة التكعيبية هى فى أصلها فكرة سيزان ولها منبتها عند سيرا .

وعلى ذلك أصبح الجمهور واعياً بهؤلاء الفنانين الخمسة ، فى السنوات الأولى من القرن العشرين . وقد أحس ببداية الثورة التى مهدوا لها . وقد كان لهم معارض فى باريس انتهت بمعرض كبير لسيزان سنة ١٩٠٧ . وهذا المعرض أقيم بعد وفاته بعام ، ولكنه تمكن من أن يعيش حقيقة بعد هذا المعرض كأول مصور حديث .

الفصل الثالث

التكعيبية المسطحة والمحسمة

معنى الحركة وأسسها : التكعيبية حركة في التصوير أسسها سنة ١٩٠٨ بيكاسو ، وبراك^(١) مستخدمين في ذلك أشكالاً طبيعية تمكنا من تحويلها إلى تنظيمات مجردة ، ينحى بعضها البعض : أو يشف بعضها عن البعض الآخر ، وهذه التزعة اعتمدت في أساسها على آخر أعمال سيزان ، وقد أكدت الناحية المعمارية — كرد فعل مضاد — للتأثيرات التلقائية للحركة الوحشية في التصوير ، ويمكن أن تعتبر التزعة التكعيبية من أهم الابتكارات الفنية في القرن العشرين لأنها أعطت صورة أكثر وضوحاً للتزعة الثورية التي كانت قائمة ضد الواقعية الفوتوغرافية ، وضد اعتماد الفنانين السابقين على تأثيرات الجو . وقد أحس المصورون أنهم لكي يحلوا الشكل إلى سيمفونيات من الضوء كما فعل كلود مونييه ، كان لا بد لهم من أن يبتعدوا بالتصوير عن أى شكل حاد ، وتعويضاً لهذا

(١) يقول سام هنتر : إن أول ابتكارات التكعيبيين ظهرت للجمهور في معرض (Salon des Independants) عام ١٩٠٨ عندما عرض براك منظراً طبيعياً في طراز جديد . وكتب الناقد لويس فوكسل Louie Vauxcelles « إن براك أساء إلى الشكل العام ورسب كل شيء إلى تكعيبات » بعد ذلك احتضن جويلام أبولونير (Guillame Apollinaire) لاصطلاح ليصف به الحركة . Ibid, p. 195.

النقص أحسوا بضرورة فرض نظم من الأشكال مثل التركيبات المعمارية ، ولقد كان للملاحظة سيزان « أن كل شيء في الطبيعة هندسة » ، تشجيع كبير لهم ليقوموا بفهم على أسس هندسية مثل المكعب . وأصبح معنى التكعيبية هو الإصرار على تأكيد التركيب في العمل الفني .

ولتحقيق الفكرة المعمارية عاد كثير من صغار الفنانين إلى الأعمال التقديمية للفنانين سيرا ، وسيزان ، وبرزوا في صورهم أولا : التزعة التكعيبية المسطحة (flat pattern) شكل (٩ ، ١٠) ثم تبعها بعد ذلك التزعة التكعيبية المجسمة (mountain of bricks) شكل (١١) . قال أنصار الفكرة التكعيبية المسطحة لأنفسهم إننا ينبغي أن نعالج مشكلة الصورة كما يعالجها المهندس المعماري ، الذي يحصل في نهاية عمله على علاقات متوافقة بين الأشكال دون أن يمثل شيئا طبيعياً . وعلى ذلك ينبغي لنا أن نقوم بمثل هذه المحاولة . لا بد لنا من عمل صور تظهر بوضوح على أنها مجموعة رموز على مساحة مسطحة ، وبينها علاقات إيقاعية متوافقة ومتدرجة ، كالتى أدركها في الطبيعية ، أو التى يمكن أن أدركها إدراكاً كلياً بعقلى ، وعلى ذلك لا بد لى أن أحدد رموزى كأشكال معمارية . قالوا أيضاً كتعبير عن عقيدتهم : إن اللوحة التى نرسم عليها يجب أن تظهر على حقيقتها كأعمق جزء فى محتويات الإطار المحيط بها ، ولذلك لا بد أن تتكون الصورة من مسطحات موضوعة بعضها فوق بعض بوضوح على أساس أن علاقتها المعمارية يجب أن توجه العين إلى عمق اللوحة نفسها لا أكثر . وعلى ذلك اتجه الفنانون إلى خلق رموز للتعبير عن التدرج

فى الدخول داخل اللوحة ، ولكن رفضوا أن يتوغلوا إلى ما هو أبعد من مسطح اللوحة نفسه ، أو يخلقوا حيلة للدخول كحيل المنظور المعروفة للتعبير عن الفراغ والعمق فى الصور . وعلى ذلك كانت هذه الصور تبدو كقطع من الأوراق الملونة ، أو « الزراير » ، مطبقة على سطح « القماش » ، كوحداث فى تصميم كلى . وتطلب هذا بلا شك صنعة جديدة فى طريقة إخراج الصورة كعلاقات معمارية .

وقد تبع هذه المرحلة تجربة أخرى قام بها بعض الفنانين التكعيبيين الذين كونوا صورهم ببعض الرموز لإخراج علاقات شكلية مدركة من اتجاهات مختلفة ، قالوا لأنفسهم : إن المعمارى لا يقف فى مكان واحد لبنى تكوينه المعمارى ، فإنه يشكل تكوينه على أساس أنه رمز لنظام تركيبى كشفه عن طريق إدراكه لعلاقات شكلية خبرها فى أوقات مختلفة ، ومن أماكن متعددة . إننا مصورون معماريون ، وسنقوم بنفس المحاولة ! ! وعلى ذلك ظهرت إحدى تكويناتهم المجردة التى تمثل اتجاههم المعمارى وفيها « مكان » مرئى من الجانب وموضوع فى علاقة شكلية مع مكان آخر مرئى من الأمام ، ويكملهما شكل قبة مدركة من الأمام ، وبزاوية من الجانب . وكانوا يعتقدون بأن خلق رمز لنظام شكلى على أساس المبدأ الكلاسيكى معناة العناية بإخراج وحدات لها أهمية فى ذاتها ، فى حين أن الإدراك المعمارى للعلاقات الشكلية فى صيغة كلية (form) أى ما يطلق عليه التكوين ، هو أكثر أهمية من إدراك الأشكال مفردة . وعلى ذلك يكون الفنان ناجحاً لو أنه نمّا

إدراكه للعلاقات الشكلية ذات الصيغة الكلية التي هي ضرورية لفنه على حساب إهماله لإدراك عناصر منفردة ، ليس لها أهمية في التركيب المعماري الكلي .

وقد كانت الصنعة في الصور التكميلية المسطحة ذات طابع هندسي ، والرموز المعمارية المستخدمة ذات وحدات متنوعة فيها المستطيل ، والدائرة ، والمثلث ، وما إلى ذلك . ومن هذه التجربة تقدم الفنانون إلى اكتساب المهارة في استخدام المكعب ، والكرة ، والمخروط والاسطوانة ، فمن المسطحات تدرجوا إلى أشكال ذات ثلاثة أبعاد ، وقد بدعوا بناء صورهم وفيها المكعبات والكرات ، والمخروطات ، ومقاطع وأجزاء لهذه المجسمات . وعند ذلك قالوا لأنفسهم : إننا نبحث عن إدراك العلاقات الشكلية في الطبيعة ، ولكي نحقق مهمتنا المعمارية ، وجدنا أنفسنا ندرك النخلة كعمود ، وفروعها العالية كقطاع من كرة ، وذراع الإنسان كاسطوانتين واحدة منهما تحت الأخرى ، وكاسطوانة ثالثة منقسمة إلى خمس اسطوانات تسمى « أصابع » . من الممكن حينئذ خلق رموز معمارية للتعبير عن العلاقات بين الأجسام ، كما تدرك بهذا الشكل . دعنا نقوم بهذه المحاولة وسنرى ما سيحدث .

وعلى ذلك أدمجت الصور التكميلية المجسمة ما احتوته من عناصر : فيها المكعبات ، والاسطوانات ، والكرات ، بعضها مع بعض ، في رمز واحد ، لتمثيل إدراك الفنان للعلاقات الشكلية ، سواء أكانت هذه العلاقات مستعارة من الطبيعة ، أو متصورة . وهذه الصور كان لها

أيضاً فوائد عملية ، فقد مكنت الفنانين من أن يدركوا مثلاً رأس الإنسان كمجموعة من الأشكال الهندسية مهمة في ذاتها ، وتحل محل إدراك الفنان الرومانتيكى للرأس كجسم يحتوى على عينين مثيرتين للانفعال أو فم مثير للانفعال ، أو رأس رجل عجوز له ذقن بيضاء كالجليد ، وقد مكنت الفنانين من أن يحصلوا على تكوين معمارى ويعدوا عن التكوين الرومانتيكى .

خطأ في تقدير سيزان : ومن مرحلة التكعيبين الأولى المجسمة التى لم تمثل شيئاً طبيعياً ، رجع الفنانون أدراجهم مرة ثانية إلى سيزان وسيرا . لقد قلنا فيما سبق إن سيزان ابقى في صوره المظهر الطبيعى للأشكال التى أراد أن يخرجها ولها صفات البارثينون المعمارية . هذا هو السبب في أن صور سيزان اليوم ما زال لها تأثيرها علينا عندما نعاود النظر إليها بعد رؤيتنا لصور التكعيبين المسطحة والمجسمة . ولكن بالنسبة لجمهور المتفرجين في وقت سيزان ، بدت صوره في صيغة تمثيلية ضعيفة الأداء . لأن سيزان كان يعتبر حينذاك فناناً وصفيّاً ، وظيفته تسجيل الصفات المميزة للجبال والنخيل والبرتقال والتفاح . ولكن عندما عاود التكعيبون النظر إلى أعمال سيزان بعد أن مروا في تجاربهم ، وجدوا أن القدر الوصفى للمرئيات الذى أضافه سيزان للأجسام وهى مدروسة من ناحية علاقاتها الشكلية المعمارية ، كان له وقع الاعجاز على نفوسهم ، فقد حاولوا بعد جهد جهيد أن يكسبوا صوره الأساس المعمارى بعد أن جردوها من كل مظاهرها الطبيعية . في حين وجدوا سيزان الذى وضع

كل ما أرادوا وضعه من علاقات معمارية دون أن يضحى بالمظهر الطبيعي . وعلى ذلك كرسوا جهودهم لينافسوا سيزان فيما وصل إليه . فقد اعتبروه ليس فقط أكثر تنوعاً وعمقاً مما انتجوه ، ولكن كذلك أكثر عمقاً وتنوعاً من أعمال سيرا الذي فرض الناحية المعمارية بعقلية مدربة واعية أكثر من سيزان ولكن أقل منه حساسية . وعلى هذه المهمة وجه فنانون القرن العشرين جهودهم ، وما زال الكثيرون منهم يخوضون في صوره وأعمالهم الفنية هذا البحث .

پابلو پيكاسو : كثير من كتاب الحركة الحديثة في الفن يضمنون أبحاثهم فصلاً مطولاً عن پيكاسو وذلك لأن أى عمل من أعماله يمثل في الحقيقة فصلاً مركزاً من تاريخ الفن في القرن العشرين . فللمرة الأولى تمكن فنانون المدرسة التكعيبية التي يعد پيكاسو مسئولاً عنها من الخروج على الطبيعة وتحويلها إلى أشكال ، وألوان ، وعلاقات . وأصبح هذا الاتجاه فيما بعد مشكل القرن العشرين . وتسابق كل فنان تجريدى في التعبير عن هذا المشكل بطريقته الخاصة .

وتعد أول صور ناضجة لپيكاسو هي التي انتجها سنة ١٩٠٠ وهذا هو العام الذي ذهب فيه إلى باريس عندما كان عمره ١٩ سنة وخلع قبعته لتولوز لوترك . وتبع ذلك عصره الأزرق الذي يمثل قدرته البصرية على هضم الأشكال والتعبير عنها .

في عام ١٩٠٥ اتجه پيكاسو إلى هولاندة ، وفي هذا الوقت تمكن من أن يختار ألواناً هادئة لينة ليصف البلياتشو أو المهرج ، واللاعبين ،

وبعض الشخصيات الأخرى ، وكان لنسائه التي رسمها صفه الرسوخ .
 تمكن بيكاسو من أن يفجر قبلته الأولى في السنة التالية . فقد أوحى
 إليه الفن الإفريقي ، بماله من طراز محدود ، وقدرة على إثارة الخوف ،
 بالفكرة الجديدة . ففي شهور قليلة قد تمكن من أن يخرج (Les Demoiselles
 D'Avignon) وهو عمل شديد القبح يخيف أي نحات أفريقي
 في الوجود . ويصف بعض الكتاب هذا الاتجاه بأنه محاولة قام
 بها بيكاسو ليحطم من رغباته ونزواته العاطفية الوقتية . وتعبّر عنها
 جرترود ستين (Gertrude Stine) بأنها زلزلة عملية الخلق ، التي يمكن
 أن يستغلها فنانون المستقبل في ابتكار شيء له جماله . ولكن بالنسبة
 للمخترع حيث أنه لا يستطيع أن يتكهن بما هو في سبيل اختراعه ،
 فإن الشيء الذي يبتكره لا بد أن يكون له قبحة . بعد ذلك حمى هذا
 الاتجاه ، وبدأت النزعة التجريدية في الظهور ، فقد صمم بيكاسو
 رأساً مجزأة إلى أشكال كما يفعل النحات ، وبعد ذلك لجأ هو نفسه إلى
 تجسيم هذه الرعوس لتقوى الفكرة في ذهنه .

في عام ١٩٠٩ بدأت هذه الأشكال المتبلورة تتداخل ، لأن الفنان
 بدأ ينظر إليها ويتصورها من زوايا مختلفة في وقت واحد . وبالنسبة
 للشخص العادي ، كانت هذه الصور التكعيبية ، على الرغم من أنها بعيدة
 عن الناحية البصرية ، قد اكتسبت اهتماماً جديداً ، إذ كان يعتبرها كتجارب
 المعمل . بعد هذا كبر التكعيبيون وهللوا ، واعتمدوا كلية على قيم السطوح
 وملامسها ، ولكن، كان لا بد أن تصطدم بالعقل قبل أن تسر العين .

إن صورة الموسيقيين الثلاثة التي صورها بيكاسو ، تمثل نزعة تكعيبية ،
فهي مسطحة ، ومجردة ، ولم يسجل المصور الشخصيات الثلاثة من
زاوية واحدة ، ولكنه وضعهم على اللوحة كما رأهم من عدة اتجاهات .
كانت النتيجة في التكوين النهائي أنه ملئ باللون والقوة والتصميم . كان
بيكاسو بلا شك أكثر جرأة من ماتيس الذي اقتصر في تصويره للأشكال
الطبيعية على تبسيطها ، أما بيكاسو فإنه كان يحطمها بشكل من الانفجار
البصرى ، ثم يعيد تنظيم الفتات تبعاً لإرادته ، فهو بذلك اعتبر في الطليعة
يحاول دائماً التجريب دون أن يمل ، ولكن عمله ليس من السهل فهمه ،
علماً بأنه كثيراً ما يسجل بعض العلامات للأشياء المرئية ، ولكنه عميق
بانفعاله ، ويثبت ذلك صورته الحائطية المشهورة التي ألهمته إياها الحرب الأهلية
الأسبانية وتسمى جرنیکا قام بعملها سنة ١٩٣٧ ، شكل (٤٨-٤٩) . والصورة
تعكس القسوة والفرع في تكوين يلوم به العصر الحديث . فالأشكال
المهلهلة ما هي إلا تعبير عن تحطيم مدينتنا . وكل الرموز الموضوعة تثير
الفرع ، ولها تأثير على الانفعالات أكثر من أى صورة أكاديمية يمكن
أن تنتج بقصد التعبير عن تلك الانفعالات . فرأس الثور تمثل وحشية
الطيارين النازيين والفاشست ، الذين ألقوا بقنابلهم على المدينة ، أما
الحصان فهو يرمز إلى أرض أسبانيا وقد جرحت إلى درجة الموت ، أما
الرأس التي تصرخ والذراع الذي يحمله المصباح فيرمز إلى الضمير
الإنساني الذي يلقي ضوءاً على هذه المناظر المرعبة ليلوم بنى البشر ،
وكل خطوطها مخفوفة بالانفعالات ولا سيما في توزيع الأبيض والأسود وقد

تمكن بيكاسو بطريقته التحليلية وتجريه على المواد التي يستخدمها من أن يصوغها لهذا الغرض التراجيدي .

جورج براك : وقد تمكن براك (١٨٨٢ -) من أن ينوع في الأشكال عن طريق قيم السطوح ، فأدخل سمات الخشب التي استوحاها من دكان والده للبويات . وكانت هذه الفكرة مثيرة للدرجة التي لفتت النظر لتنوع العناصر نفسها ، فأصبحت تشتمل على الغليون (البية) ، وورق اللعب (الكتشينه) والرمل . وكانت النتيجة هي تجميع هذه العناصر ولصقها بعضها بجوار البعض بشكل متناسق لا أكثر ، شكلي (١٢ ، ١٤) . وفي سبيل الدفاع عن هذه الفكرة قال أبولونير : إن الموزايكو عبارة عن تصوير بالحجارة أو بالخشب . ومن المواد التي كانت في المتناول ورق الجرائد الذي تضمنته صور التكعيبين سنة ١٩١١ ، وسنة ١٩١٢ . وقد كان من الممكن أن تأخذ قصاصات الجرائد اتجاهاً رمزياً ، ولكن استخدامها كان ينطوي على حيل للذين يرون بنظارات كانت تخفي عنهم حساسية الفنان . وفي هذا الدور المبكر صور الفنانون التكعيبيون صوراً بعضها شديد الشبه ببعض .

فرناند ليچيه : وقد تمكن ليچيه (١٨٨١ - ١٩٥٥) من أن يلحق بالحركة سنة ١٩١٠ ، وقد تناسب معه اتجاه التكعيبين لأنه كان يرغب في أن يخلق شيئاً ضلماً ديناميكياً بشكل إنسيابي . وقد تمكن من أن يبلور طرازه في صورته « المدينة » (The City) ، شكل (٢٦) ، الموجودة في متحف (Museum of Living Art) في الولايات المتحدة .

چوان جريس : ومن بين التكعيبيين جريس (Juan Gris) (١٨٨٧ - ١٩٢٧) الأسباني الجنسية، والذي له منزلة خاصة، فقد أبعد جريس نفسه عن اللون، واقتصر على الأبيض، والأسود، والبني، والرمادي، ومن وقت لآخر تضمنت صوره الأزرق القاتم - وكان اتجاهه هذا حديثاً عندما بدأه، ولذلك كان يعتبر جريس في طليعة فناني التصميمات الداخلية. وقد كان لكل من الفنانين التكعيبيين لون خاص في اختيار الجيتار والكمنجات وما شابه ذلك في صورههم، ولكن هذه الدوافع كانت تستثير بالنسبة لجريس نغمات موسيقية، وبعبارة أخرى قد فهم جريس التركيب التوافقي بشكل إيقاعي منطقي محسوبة فيه علاقات الأشكال والألوان، شكل (٩).

من التكعيبيين إلى التجريديين : بعد أن تركنا التكعيبيين يحاولون تجاربهم المجسمة جاءت فترة امتلأت فيها الصور بالنقط، والخطوط المائلة، عند ذلك بدأ إيميدى أوزنفانت (Amedée Ozenfant) (١٨٨٦ -) يرفع صوته محتجاً بأن الفن التكعبي اتجه اتجاهاً زخرفياً، ولم يعد أكثر من زخرفة لأربطة الرقبة. وبطريق الصدفة تقابل أوزنفانت مع أحد المعمارين ويسمى كوربزييه (Corbisier) الذي كان لمقابلته أثر في ولادة النزعة التجريدية الخالصة (Purism) وهذه النزعة اتجهت نحو تخليص التصوير من العادات الآلية التي ارتبطت به، وفي المرحلة الثانية اتجهت إلى استبدال هذه العادات الآلية بقاموس جديد من الأشكال والألوان المستقرة مستخدمة العناصر المألوفة كالزجاجات

وأكواب الماء والغليون . واتجهت المحاولة نحو تنظيم هذه الأشياء تنظيماً كلاسيكياً له طابع معماري، شكلي (١٣، ١٥)، وظهر تنسيق العناصر بشكل فيه ذكاء، وأساسه محاولة تزاوج الخطوط الخارجية بطريقة سارة . واتجهت هذه النزعة الخالصة ناحية التطبيق وأصبحت تعد من الفنون العملية واستخدمها كاسندر (Cassandre) في إعلاناته ، ومنذ ذلك الوقت ولها قيمتها في هذا الاتجاه .

الحركة المستقبلية : وقد قامت في إيطاليا نزعة فنية أساسها الأشكال التكعيبية كان محورها حركة وديناميكية العالم الحديث ، وقد ازدرت النزعة المستقبلية التقاليد وكان من مشايعها بوتشيوني (Boccioni) وقد كان نحاتاً ، والمصورون : سبريني (Seppirni) ، وكارا (Carra) ، وبالا (Balla) وروسلو (Russolo) .

الفصل الرابع نحو فن مجرد لحال

مفهوم التجريد : المقصود بالتجريد هو كشف النظام العام ، أو « القانون » المستور وراء الأشياء ، بحيث تظهر قيمتها جلية للرأى المثقف . هذا « القانون » يساعده فى فهم الظاهرة التى استخلص منها هذا القانون ، وفى فهم الظواهر الأخرى التى تتشابه مع تلك الظاهرة . فإذا كان أمام الفرد عنصران يشتركان فى صفة متحدة ، فإن كشف هذه الصفة فى الحالة الواحدة يعد كشفاً له فى الحالة الأخرى ، وفى كل الحالات التى تتفق والحالة الخاصة التى كشف منها هذا القانون . ويتضح ذلك إذا قلنا مثلاً : إن الأسد والنمر والضبع تشترك فى أنها تأكل اللحوم . فنجمعها تحت اسم « أكلة اللحوم » ونضع تحتها كل الحيوانات التى تعرف بأنها من أكلة اللحوم ، والحيوانات الأخرى التى قد يكتشف فيما بعد أنها تتصف بهذه الصفة . هذه العملية التى نقوم فيها بالتقسيم والتبويب والجمع والتصنيف هى عملية تجريدية علمية ، تسهل علينا فهم صفات الأشياء وكنهها . ويغلب التأمل على عملية التجريد ، سواء أكان موضوعها علمياً أو فنياً ، والتأمل ذاته قد يغلب عليه الجانب الفكرى ، أو الحسى ، ولكن من الصفات الهامة التى تلازمه صفة التطور ، أى

التغيير من حالة إلى أخرى . والتطور : هو نمو ، بمعنى حدوث نقص وتزايد مستمر - نقص للصفات غير الأساسية ، وتزايد ووضوح للصفات الأساسية ، والتجريد في مثل هذه الحالة هو عملية ارتقاء لسلم التطور ، أو صعود الأهرام . فلو فسرنا قاعدة الأهرام على أنها مظاهر الأشياء في حالتها العادية (chaotic) قبل خضوعها لعملية التجريد الفنية ، لكانت قمة الأهرام هي القانون الذي يصل إليه الفنان بعد عملية التجريد، لذلك يمكن أن يحدد التجريد على أنه عملية كشف لنقطة مختفية في مجموعة نقط .

والمثل الفني الواضح للتطور في التجريد موجود في الفن المصري في عصر ما قبل الأسرات حتى الأسرة الثالثة والرابعة في الدولة القديمة . إذا تتبعنا نمو الآنية أو التمثال ، نجد أنهما يترقيان حتى تزول الشوائب منهما تدريجياً ، ويتبلور الشكل العام ويصل إلى درجة الكمال الخاصة به في الأسرة الثالثة والرابعة، وكذلك تطور عمل السكاكين (المعروضة بالمتحف المصري بالقاهرة) من مجرد شطف آلي من نوع خاص وفي اتجاهات معينة للحجارة ، حتى يتخذ الشكل العام هيئات لها كمالها وتحديدها المقصود .

الحقيقة إن التجريد كتطور ما هو إلا عملية تجربة وحذف الأخطاء ثم تنمية الصحيح وإبرازه . وقد يحدث التطور لنقطة معينة في فترة زمنية محدودة ، أو في عصر بأكمله ، أو في كل التاريخ الإنساني ، كما أنه قد يحدث في نمو الفنان الواحد في أثناء محاولة تحقيقه لصفة فنية

معينة طوال حياته ، أو في قطعة فنية واحدة إذا تتبعناها من خطوات تحضيرها حتى النتيجة النهائية التي تخرج عندها هذه القطعة بشكلها المتكامل .

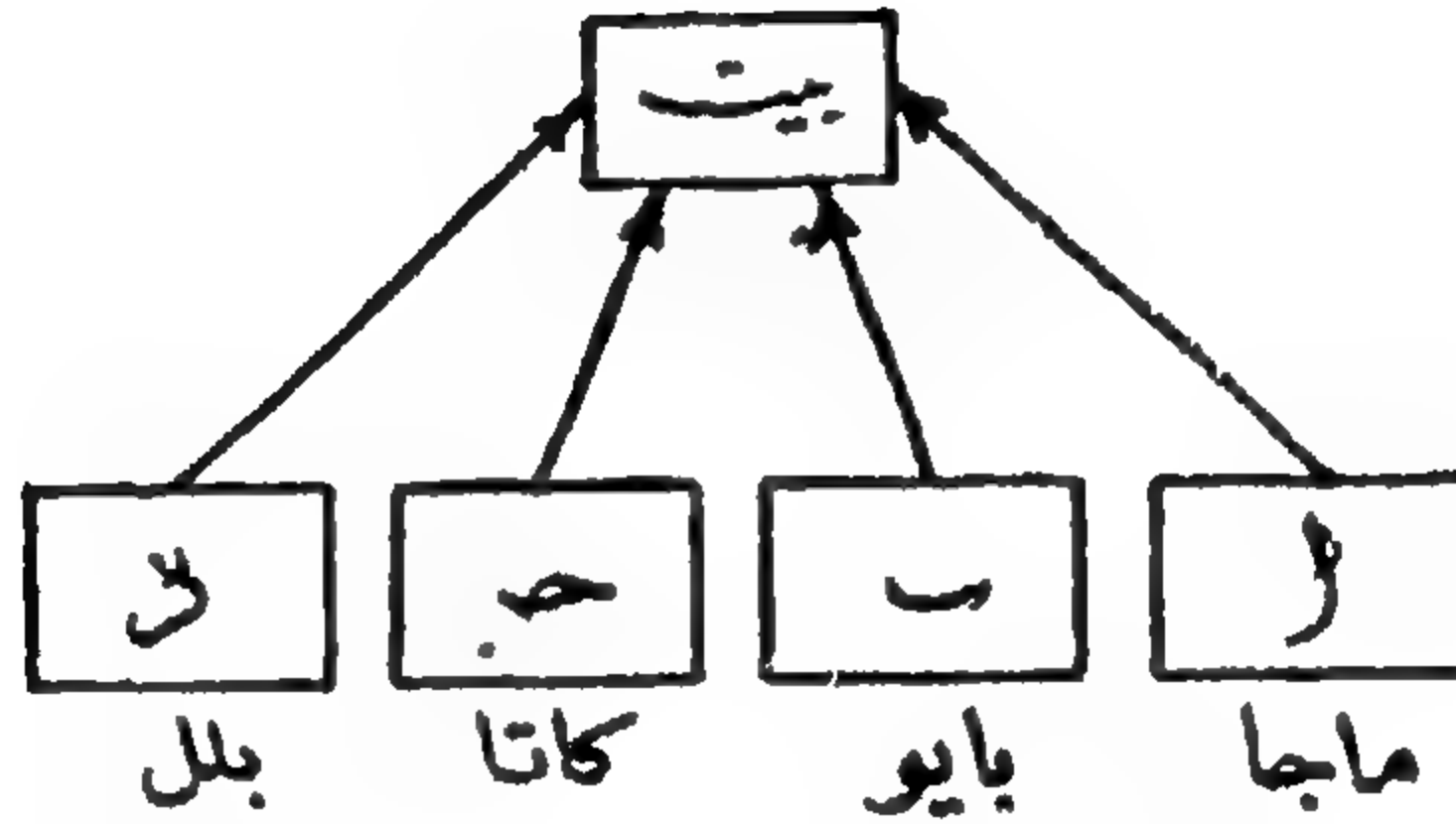
وكمثل حى على التطور في حالة الصورة الفردية يظهر في عمل الفنان بيكاسو عند رسمه للشخص ، أو للثور . ولو أن بيكاسو يبدأ بالطبيعة الظاهرة ، إلا أنه يسجلها بشكل فني (plastic) . ويوضح في محاولة تسجيلها العلاقات الفنية في الخطوط والأشكال . ويتطور الرسم مع «بيكاسو» من الجسم المرئي : إلى خطوط وأشكال تحمل صفات المرئي ، إلى خطوط وأشكال تقل صلتها بالظاهر من المرئي وتزداد صلتها بالمعنى المستور وراء المرئي : إلى خطوط وأشكال لها كيانها الفني في ذاتها بصرف النظر عن المرئي : إلى خطوط وأشكال ذات علاقات فنية عميقة في ثوب له صلة جديدة ، وعميقة بالمرئي . إن الصيغة التي ينتهي بها بيكاسو في نهاية عملية الخلق التي يتبعها هي صيغة مملخصة وملخصة تلخيصاً فنياً من أهم صفاتها أنها مجردة (abstract) .

وأى تطور يحدث في جزء من عصر أو في عصر بأكمله ، أو عصور ، هو تطور يعتمد على أكثر من شخص ، إذ يتناول كل فرد التجريد الذي وصل إليه من قبله كبداية لعمله ثم يوصله إلى تجريد أبعد منه . وهذه العملية التي نستفيد فيها من خبرات من سبقونا تشبه في صميمها سباق التتابع : كل لاعب يتسلم الراية ممن قبله ، ويتسابق ليسلمها في مدة أقل لمن سيأتي بعده ، وهذا بدوره سيقوم ببذل نشاطه على أساس

من سبقه وهكذا . كما أنها تشبه إلى حد ما فرق البهلوان : يقف كل عضو فيها على كتف الآخر ، ويقف غيره على كتفه وهكذا . ومعنى ذلك أن أى كشف يقوم به فرد واحد فمن المحتمل أن يؤدي بنا إلى كشف آخر ، وهذا الكشف الآخر يوصلنا إلى كشف ثالث وهكذا ، وكل مرحلة تنتهى بنا إلى كشف معين فإننا نقوم فيها بعملية توصلنا إلى تجريد أدق من سابقتها ، ليس هذا فحسب ، بل إن أى كشف لا بد أن يكون له جذوره وتطوره فى التاريخ ومن الضروري أن يكون مبنياً على أكثر من رأس واحدة مفكرة ، كما حدث فى كشوف علمية كثيرة ، وفى التطور اللغوى .

التجريد فى اللغة : ولنأخذ الآن مثلاً من ميدان اللغة لنفسر به عملية التجريد : لنفرض أننا نعيش فى قرية منعزلة بها أربع عائلات ، يملك كل منها منزلاً : « ا » ويعرف « بماجا » و « ب » ببايو و « ح » بكاتا و « د » ببلل . تعتبر هذه التسمية مقنعة ما دامت تستخدم من شخص إلى آخر فى تحقيق الأغراض العادية التى تولدها الحاجة العملية لنقل المعانى عند التحدث فى القرية . أما إذا صادف أهلها بناية منزل جديد ، فلا يمكننا فى مثل هذه الحالة أن نرمز له بإحدى الكلمات الأربعة المعروفة لدينا ، لأن كل كلمة منها تدل على شىء معين بالذات . لا بد لنا إذاً من كشف اصطلاح عام جديد فى مستوى عال من التجريد ويعنى شيئاً له من الصفات ما يشترك فيه « ماجا » و « بايو » و « كاتا » و « بلل » وفى نفس الوقت ليس « ا » أو « ب » أو « ح » أو « د » . ولأن

تكرار مثل هذا التفكير دون اختراع اسم جديد يزيد المشكلة تعقيداً ،
لذلك فإننا نحس بضرورة اختراع إيجاز (abbreviation) أو اختصار
ليمكن استخدامه في كل حالة متشابهة يمكن أن تصادفنا ؛ وحينئذ نتخير
الصوت « بيت » .



إن الكلمات تنبع من مثل هذه الحاجات وهي نوع من أشكال
الايجاز (shorthand) . إن اختراع « تجريد جديد » هو خطوة
كبيرة إلى الأمام ، لأنه يجعل المناقشة مستطاعة ، فلم تعد مناقشة المنزل
الخامس وحدها ممكنة ، بل إن كل المنازل التي ستقابلنا في المستقبل والتي
سنقوم ببنائها ، أو رؤيتها ، في سفرنا ، أو أحلامنا ، أصبح من
الممكن التحدث عنها باستخدام هذا الاصطلاح . وفي الواقع لا يوجد
في الحياة شيء يدعى « بيت » . « بيت » ما هو إلا تجريد والموجود فعلاً
هو بيت « ا » و « ب » و « ح » . . . وكل منها مميز وذو صفات لا
تملكها البيوت الأخرى .

والآن لنبدأ تجربة « تجريد » نحاول أن نرتب فيها الصفات المجرد

حسب فكرة الأهرام . لنأخذ المثل الشائع « يناقش الضعفاء من الناس الأشخاص ، والمتوسطون الآراء ، والأقوياء الأفكار » . هذا ترتيب واضح للسلم التجريدى ، « فالأشخاص » فى مستوى حسى ملموس يتصف بأنه خاص جداً ، و « الآراء » مجردة عن « الأشخاص » وفى مستوى أعلى ، أما « الأفكار » فهى النقطة العليا للتجريد فى هذا المثل إذ إنها تحوى الصفة العامة ولو أنها استخلصت من موضوع محسوس بالذات (١) . والواقع أنه فى عملية التجريد نحن نصل إلى العام من الخاص ، وإلى المدرك الكلى من المدرك الحسى ، وإلى كشف الأساس العلمى من الظاهرة المختلطة . أو بعبارة مختصرة من المحسوس إلى المجرد ، ومن المرنى إلى غير المرنى . وليست العملية ذات جانب واحد (one-sided) بل ممكن عكسها من المجرد إلى المحسوس كما سيتضح فيما بعد .

التجريد فى الحساب : ويمكن أن نتصور أهمية عملية التجريد فى مثل آخر فى الحساب ، بعض البدائيين الذين لم يتعلموا وسائل مدرسية فى العد يستخدمون لذلك طرقاً بسيطة ولكن لها من أساس التجريد ما هو واضح بين . بعض الفلاحين مثلاً يلجأ لوضع « حصاة » فى صندوق تمثل رأساً من الغنم التى يقتنيها ، وفى المساء يتم على الغنم بمضاهاة تعداد الحصى

(١) مثلاً آخران - يمكن ترتيب الألفاظ الآتية وفقاً للسلم التجريدى : محمد خليل - أحر الشعر - ذكر - رجل - قاهرى - مصرى - إنسان . هذا المثل يوضح أيضاً تخلص صفات عامة من مدركات خاصة معينة . مثل ثالث : الأهرام - جريدة يومية - مصدر معلومات الشعب - مطبوعات . وهذا المثل الثالث بدوره مرتب حسب التطور التجريدى .

بتعداد الغنم . كل حصاة في هذا المثل عبارة عن تجريد يمثل وحدة (oneness) من الغنم — أى قيمتها العددية ، ولأننا نجرد من حياة الواقع على أسس متحدة ومفهومة ، فإن القيم العددية للحصى تحمل في نفس الوقت قيا عدديه للغنم . س ، ص وغيرها من الرموز الحسابية هي رموز شبيهة بالحصى بالرغم من أنها في مستوى أرقى ، وهي رموز لها وظيفتها وفائدتها في التنبؤ بحوادث ، وفي تنفيذ أعمال مرتبطة ، وطالما أن هذه الرموز مولودة بدقة من الحياة الواقعية . فإن العلاقات التي تحملها ممثلة في رموزها يمكن أن ترد ثانية إلى الحياة وتجعلنا ننظر إليها بعلاقات جديدة لم تكن مرئية في ظروفها الأولى^(١) .

وفي الحقيقة إننا نصل في عملية التجريد إلى تخلص مبدأ عام ، هذا المبدأ يمكن أن نخضع تحته الظواهر التي استخلصنا منها هذا المبدأ، والظواهر الأخرى التي لم نعرفها بعد، والتي قد نكشف فيها اشتراكاً مع الظواهر التي استخلصنا منها مبدأنا ، بمعنى أننا إذا وصلنا لعملية تجريد أن $2 + 3 = 5$ فإن هذا القانون ينطبق على كل الأشياء الواقعة تحت خبرتنا : كبرتقالتين + ثلاث برتقالات = خمس برتقالات ، والأشياء التي لم تقع بعد تحت خبرتنا : مثل ٢ من أى نوع سنصادفه فيما بعد + ٣ من نفس هذا النوع يعادل خمسة . فالتجريد إذا عملية كشف القانون العام الذي يستتر وراء مظاهر الأشياء الكونية، وهذا القانون يسهل على

(١) G.f.S.I. Hayakawa, *Language in Action*, N.Y. : Harcourt Brace and Co., 1941 pp. 121-134.

الإنسان إخضاع البيئة واستغلالها، وتنظيم علاقته بها، وبدونه تظهر البيئة في حالة فوضى، تختلط فيها القيم والعلاقات وتظهر قليلة النظام. ولعل أهم مميزات الإنسان بالنسبة للحيوان قدرته على التجريد وابتكار «الرموز» التي تحدد هذا التجريد، فكشف الرموز الحسابية، والكتابية، والعلمية، والفنية، المجردة، هو كشف يساعد الإنسان على معالجة كمية كبيرة من الخبرة في قليل من الوقت، وبهذه الطريقة يمكنه أن يحدث تقدماً سريعاً في سلم المدنية.

الفروق في إدراك الرموز المجردة : غير أن هناك فرقاً واضحاً بين رموز وأخرى، وبين رؤية شخص مثقف لرموز معينة، ورؤية آخر غير مثقف لنفس هذه الرموز، وهو فرق راجع لنوع خبرات الرائي. فالرمز «كرسي» قد ينظر إليه نظرة اصطلاحية على أنه مقعد يستخدم للجلوس، ويحتمل أن يراه المصمم من ناحية تركيبه بشكل عام يخضع في نظامه لعلاقات جمالية بين تفاصيله بعضها وبعض وبين الكل. فالمصمم يبحث عن «محصلة» علاقات التفاصيل الجمالية في حين أن المصور يهتم بوظيفة الكرسي الفنية داخل صورته، أى أنه ينظر إلى الكرسي بالمنطق الفني الخاص بخبراته في التصوير. في مناقشة بين متخصص في العلوم وفنان ينظر الأول إلى الشمعة فيشاهد عملية إحتراق، يحلل طبقات الشمعة وينظر إلى كل لون على أنه تفسير لإحتراق من نوع معين. ليس موضوع إثارة الفنان هو هذا النوع من الخبرة، فالفنان إذا نظر إلى الشمعة لا يجردها إلى علاقات بين الخطوط والألوان والمساحات. أى أن الرائي

يضيف على الرمز الموضح أمامه معاني تتناسب مع خبراته الماضية . ويتضح لنا من ذلك أن الرموز بوضعها المؤلف الذي تستخدم به في الحياة اليومية ، أو بمعانيها التي يمكن استخراجها من القاموس ، لا تحمل خبرات من أنواع عميقة . بل إن تحميل الرمز بنوع عميق من الخبرات أمر يتوقف على عمق خبرات الرائي ونوعها . ولعل أحد الفلاسفة كان حكيمًا عندما قال « إن كل ظاهرة بسيطة تحتاج إلى عقلية غير عادية لتفسيرها » .

ليس ظهور الرموز بشكل مبسط دليلًا على أنها بسيطة . وليس معنى تعرفنا على المعاني المصطلحة فيما ننظر إليه من الأشياء دليلًا على أنها فقيرة فنيًا ، إذ يجوز أن يكون المانع وجود غشاوة على أعيننا تخفي عنا الرؤية الصحيحة ، وتقوم هذه الغشاوة كحجر عثرة أمام الرؤية ، وتقيدنا عند كشف أيه خبرة جديدة في المرئي . يتضح من ذلك أن النظرة العادية في الفن والطبيعة هي نظرة فقيرة قليلة الخبرة لا ترى في الطبيعة ولا تستمتع في الفن إلا بمعان ضيقة سطحية يعوزها التعمق . الواقع إن التجريد في الفن ما هو إلا عملية تخلص من هذه الحالة الشائعة في الرؤية لتتكشف لنا الأشياء بمعانيها الفنية الكامنة . وبنفس الطريقة يمكن أن نحلل بالتفكير المعنى المعروف عن كل من الدراسة النظرية والعملية ، أو الشقة المشهورة بين التصميم والتنفيذ . فالشائع أن صلة كل دراسة بالأخرى طفيفة ، وأن هذا موضوع وذاك موضوع آخر . والواقع أن كل جانب نظري يستمد أصوله المجردة من الجانب التطبيقي العملي ، والناحية العملية ما هي إلا تطبيق للأساس

النظرى أو للخبرة الفنية المجردة المخلصة فى شكل نظرية أو تصميم . وما من شك فى أن كل فيلسوف - وهو يفكر فى نظريات يجمع خبرته من الحياة الواقعية فى أثناء كتابته النظرية، وعندما ينشغل بالتطبيق العملى فى الحياة الواقعية يستفيد من مبادئه النظرية المجردة . فليس هناك إذاً حد فاصل بين ما هو نظرى وما هو عملى ، فنحن نرى الأساس العلمى فى الحياة الواقعية ، والحياة الواقعية وقيمتها متضمنة فى الأساس العلمى المجرد . ولعل هويته كان على صواب فى تحديد وظيفة الفن على الأساس التجريدى إذ يقول : « إن وظيفة الفن هى عكس المجرد فى المحسوس والمحسوس فى المجرد »^(١) وهويته يشير إلى ضرورة الاستفادة فى الخبرة العملية من التعميم الذى نصل إليه فى حالة التجريد وبالعكس . ويعبر جون ديوى عن ذلك « بالتعلم من الخبرة » أى القدرة على الاحتفاظ بشيء من خبرة واحدة ليساعدنا على مواجهة الصعاب فى أحد الأوضاع الجديدة . أو القدرة على تعديل الأعمال على أساس نتائج الخبرات السابقة^(٢) .

بعض مظاهر الفن التجريدية : والتجريد فى الفن له مظاهر مختلفة مع الفنانين المختلفين ، ومع أن كتابات هؤلاء الفنانين المتضمنة لطريقة وصولهم إلى التجريد متفقة فى أسس كثيرة إلا أن لكل منهم فرديته . وللفنانين الحديثين وعيهم الكبير بعملية التجريد لاسيما الجزء الغامض منها ، وهم

(١) A.N. Whitehead, *Essays in Science and Philosophy*. N.Y.: Philosophical Library, 1948, p. 151.

(٢) John Dewey, *Democracy and Education*, N.Y.: The Macmillan Co., 1916, p. 53.

يحاولون تفسيرها بصور شتى ، وهذا الوعي من طابع الفن الحديث ويعد خطوة تقدمية في عملية الخلق الفني لم تدركه العصور الأخرى ، وهذا ليس معناه أن تلك العصور لم تخلق لنا فناً مجرداً ولكن ما نقصده هو أن أهمية النظر إلى عملية الخلق نفسها التي نخرج منها بالتجريد علق عليها العصر الحاضر اهتماماً أكثر من العصور السابقة كما يؤيد ذلك هويتهد حينما يقول : « إن أكبر اختراع أنتجه القرن التاسع عشر هو كشفه لطريقة الاختراع »^(١). ولعلنا الآن نتأمل رأى بعض نقاد الفن والفنانين لنستوعب معنى التجريد : يقول الناقد الفرنسي إلى فور (Elie Faure) فيما يتعلق بالنقل من الطبيعة « لتعرف كيف تنقل ، ينبغي أن تعرف كيف تلخص وتبسط ثم تختار وتؤكد »^(٢) والمقصود بالتلخيص تلك العملية البلاغية التي يقوم فيها الإنسان بقول الكثير من المعنى في القليل من اللفظ ، والتلخيص في الفن الشكلي هو تحميل أبسط الرموز الشكلية أكبر المعاني الفنية ، والتأكيد فيه معنى إبراز أهم المميزات اتحسها العين الرائية ، ثم يواصل إلى فور كلامه محدداً معنى النقل على أساس ما ذكر من قبل من معنى التجريد فيقول « النقل هو أن نخلص من فوضى تختلط فيها الإحساسات أهم النقاط التي يرتبط بها الانفعال والتي تتحد بواسطة الفكر خلال ممرات غاية في العمق ، لا تسمح إلا

(١) A.N. Whitehead, *Science and the Modern World*, N.Y.: The Macmillan Co., 1944, p. 141.

(٢) Elie Faure. *The Spirit of the Forms*, N.Y.: Harper and Brothers, 1930, p. 344.

ببزوغ تلك الذروات ، مبرزة بوضوح علاقاتها الدائمة «^(١) وتلك العلاقات الدائمة التي يعبر عنها فور هي في الواقع أهم ميزات الشكل الجميل الذي يصل إليه الفنان نتيجة التجريد . فكشف صيغة جميله هو كشف لعلاقة دائمة . يقول هنرى مور : « أرغب أن تعبر الصيغة الكلية — لا العلامات — عن المعنى » ولعله يقصد القيمة التجريدية الدائمة التي يصل إليها نتيجة لدقة العلاقات بين الأجزاء بعضها وبعض وبين الكل . وهذه العلاقات دائمة طالما أتت نتيجة بحث وتركيز وطالما كان بها وحدة ملخصة لخبرات إنسانية يشترك فيها أفراد كثيرون .

رأى بيكاسو : ويؤيد بيكاسو المعنى السابق حينما يقول « أنا أود أن أصل إلى المرحلة التي لا يمكن لشخص ما أن يعرف كيف تعمل صورة من صوري » ، ثم يتساءل « وما الفكرة وراء ذلك ؟ » ويجب « إننى أرغب بكل بساطة ألا ينكشف من صوري إلا الانفعال الذي تعكسه » وهو يشير بقوله هذا إلى أن كل عملية كشف لقانون ، وكل عملية تجريد ، أو توحيد حسنة (synthesis) هي العملية التي تختفى فيها طريقة التحضير ، وتختفى فيها مصادر التكوين ، ويظهر التكوين بشكله الجديد وعلاقته بالتكوينات الأخرى التي استعار منها الفنان غير مكشوفة . ومن أمثلة ذلك ذوبان السكر في الماء ، فتكون النتيجة تكوين جديد ليس بالسكر فقط ولا بالماء فقط . كذلك تكوين الماء من أكسجين وإيدروجين لا يدل في وحدته الظاهرة على وجود الأكسجين أو

(١) Ibid

الأيديروجين. يقول بيكاسو : « لا يوجد فن مجرد بل لا بد أن تبدأ دائماً بموضوع ، وبعد ذلك يمكنك أن تبعد كل آثار الحقيقة الظاهرة ، وسوف لا يوجد خطر عند ذلك ، لأن فكرة الموضوع ستكون حتماً قد تركت أثراً لا يمحى » والمقصود بالجملة « لا يوجد فن مجرد » كما أوضح بيكاسو في بقية العبارة - أنه لا توجد تجربة عديمة الصلة بالجزء الموضوعي من الحياة بل إن كل تجريد هو وليد ظاهرة ، وله أصل في الطبيعة ، وينبغي أن يكون كذلك حتى تصبح له قيمة اجتماعية ، ولكن ليس معنى ذلك أن صلة التجريد بالطبيعة أو بالجزء الواقعي من الحياة هي صلة واضحة الأثر في الجزء الختامي للصورة ، إذ أن قيمة الفنان تتحدد بقدرته على الوصول إلى التجريد دون أن يشعرنا بالمصدر. ولكن بيكاسو يسأل مستنكراً « أعتقد أنه يهمني أن تمثل صورة من صوري شخصين » ثم يستمر بيكاسو في عبارة تدل على قدرته على تفهم موضوعه ، « على أنه كان لهُذين الشخصين وجود بالنسبة إليّ ولكن لم يعد لهما وجود الآن. إن رؤيتي لهما أعطتني إنفعالاً أولياً ، ولكن وجودهما أخذ يقل وضوحاً حتى استحالا إلى وهم ، ثم اختفيا كلية ، أو بمعنى آخر لقد تحولا إلى كل أنواع المشاكل ، فلم يصبحا الآن شخصين كما ترى ، ولكن صيغاً وألواناً : صيغاً وألواناً تحمل في نفس الوقت ، فكرة شخصين ، وتحفظ بكل نبضات حياتهما^(١) . وواضح من كلام بيكاسو أن عملية الخلق الفني التي تنتهي بنا إلى كشف الصيغة الفنية العامة أو « المجرد الفني » هي عملية يعترها تغيير أو كما

(١) Cf. *The Creative Process*, N.Y.: Mentor Books 1955, pp. 55-60.

عبرنا عنه من قبل : تطور، لا يقوم فيها المرئى من الأشياء إلا بالبداية التي تثير الفنان، ولكن علاقة المرئى بالفنان هي علاقة تفاعل واندماج تنتهى بنتيجة تختلف عن البداية، ولها من كيانها ما يوصف بالحدة التي لا يمكن أن تعرف قبل بداية العملية نفسها . يدعم ذلك بيكاسو حين يقول « لا يمكن أن تخرج الصورة من حيز الفكر وتنتهى قبل أن تنفذ : وبينما هي في حالة التنفيذ فإنها تتغير مع تغير فكر المصور، وعندما تنتهى فإنها تستمر في التغير تبعاً للحالة العقلية التي يوجد عليها أى راء ينظر إليها »، انظر شكل (٢٤) . ومن هنا يظهر خطأ الفكرة الشائعة عن التبعية في الفن التي تهدم جوانباً كثيرة من النقد الفنى ، ومن عملية الخلق نفسها، كقولنا إن فلاناً يتبع التقليد المصرى، أو التأثرى، أو الكلاسيكى، إلخ، بمعنى إيضاح قيمة الفنان داخل هذا التقليد علماً بأنه يعيش في عصر يختلف عن تلك العصور المنسوب إليها — فهذا أمر لا يدل على دقة في الفهم، إذ لو أن كل عملية تجريد فنية كما أوضحنا مع بيكاسو ، لها نهاية لا تعرف قبل الإنغماس فيها لكانت كل نتيجة يصل إليها الفنان تسجل نوعاً من الحدة يصعب معها معرفة نوع المدرسة التي ينتمى إليها هذا الفنان الذي ننقده . فتقسيم الفنانين إلى تأثيريين وتكعيبيين ما هو إلا تقسيم يقربنا من فهم نوع تفكير الفنان، ولكنه تقسيم له حدوده وفيه نواح كثيرة من النقص . ولئن كانت هذه التقسيمات تيسر لنا عمليات تفهم التاريخ فإنه لا ينبغي أن ننس القصور الذي تحمله إذ أنها تحرمنا رؤية الجديد في كل عملية خلق . وكما يقول بيكاسو « عندما كشفنا النزعة التكعيبية لم يكن عندنا

أى قصد لكشفها بل لم يكن هدفنا حينئذ إلا التعبير عما هو مكنون فى أنفسنا»^(١) فالكشف كما نرى من كلام پيكاسو أمر عارض ، أو بعبارة أصح ، يحدث كنتيجة مصاحبة لعملية الخلق نفسها . ومعنى هذا أيضاً أن طراز الفنان له فرديته وله دائماً نموه وجدته . ولنتقل الآن إلى تحليل عملية التجريد مع فنان آخر لعله يزودنا بإيضاح جديد لمعنى سلم التطور ، أو فكرة الهرم ، معنى النهاية التى تختلف عن البداية . معنى الخلق الفنى على أساس التجريد ، والفن على أنه مجرد .

رأى چين هيليون : يقول هيليون (Jean Helion) ، (١٩٠٤ -) « إني لم أتخير الوضع التجريدى بدون وعى » ولعله يقصد أنه ليس بمقلد أعمى لهذه النزعة من الفن . « إني قد انتهيت إلى ذلك عن طريق ما تفهمته من تاريخ التصوير ، بالتأثيرات التى كنت أحسها ، وبخيالى الشخصى » . ويذهب هيليون مذهباً عميقاً فى بحثه عن التجريد وهو يصف لنا عملية الخلق التى يمر بها إذ يقول « أنا أصور كما لو كنت أعزف الموسيقى التى كتبها من قبل - ثم اتبعها شكلاً شكلاً ، ولوناً لوناً ، ولكنى أضع نفسى فى ظلالها ، أنفخ الأحجام برتقى ، وأدقها بذراعى ، إني أتبصر فى مسافاتها ، إني ألعب على كل الاختلافات التى توافقها حينما يمكن للانفعال أن يفرغ نفسه . إن التعبير ما هو إلا فرصة أخرى للغرائز لتضع حملها ، وللفكر ليتضح ، وللعين لترضى ذوقها » ثم يختم هيليون وصفه بجملة يتفق فيها مع ما ذكرناه بالنسبة لپيكاسو حينما قال :

(١) Ibid, p. 58.

« أنا أود أن أصل إلى المرحلة التي لا يمكن لشخص ما أن يعرف كيف تعمل صورة من صوري » إذ يقول هيليون « ثم أزيل كل الحدوش من الصورة وذلك لكيلا أسمح بظهور أخطائي عن طريق تلك الآثار التي ربما كانت موضع فشلي » ، شكل (١٦). وبعد ذلك يكشفنا هيليون بقوله إنه بالرغم من تحكمه في الموضوع لا يرى نفسه إلا في حيرة كأي فنان أو عالم حينما تذهله دقة الموضوع : « لقد اختلط على الأمر كما اختلط على كل فنان جاد عرفته . وذلك لأن الأشياء التي نعالجها في أساسها معقدة ووسائلنا في معالجتها محدودة ، ولكني لا أرضى أن أتناولها بالتقليل من قيمتها . إنني أحاول أن ألقى عليها أكثر ما يمكن من الضوء كلما أمكن ذلك وأمتنع عن تأملها من جانبها المظلم » .

اللاموضوعية : في اللحظة التي كانت تنتشر فيها الحركة التكعيبية في فرنسا ، ظهرت نزعة أخرى في أوروبا محورها إهمال الموضوع كلية والانتحاء منحى تجريدياً خالصاً . وكان بعض المنتمين لها يبدئون أحياناً بموضوعات طبيعية ، ولكنهم يصلون في النهاية إلى البعد عن المصدر الأصلي ، ويتجهون إلى التجريد . كان كل همهم أن يكشفوا أشكالاً جديدة ، وأنواعاً حديثة من التكوينات . فالفنان التجريدي الذي يخلق صوره من أعماقه غير معتمد على موضوع طبيعي يتوقع من الراي أن يقدر صوره على أساس قوة ألوانها ، وأشكالها ، وتنظيم هذه الأشكال داخل فراغ الصورة ، ولكي يميز عمله عن عمل المعسكر الآخر ، نجده يصفه بأنه لا موضوعي . وأحياناً يلقبه « تكوين » ، وهو يشير بذلك إلى

أن المادة التي يشكل بها صورته أصيلة ، ومن بنات أفكاره . وإذا لجأنا للقاموس لتفسير كلمة مجرد (abstract) نجد معناها استخلاص أو إبراز جوهر الشيء ، ولكي تستخلص الجوهر من منظر طبيعي ، أو من يقره ، يصبح أن تنتهي في الرسم بمجموعة من المستطيلات ، والمثلثات ، وفي هذه الحالة لا يستطيع أحد سوى الفنان نفسه أن يحدثنا عن المصدر الطبيعي الأول لحلقه الفني . وعلى ذلك تختلط عملية التجريد هذه بعملية إهمال الموضوع بالنسبة للرأي العادي ، وعلى ذلك لا يجب أن نحاول عمل فاصل حاد بين التزعتين ، إذ أن أهميتهما في تأثيرهما على التصوير وعلى طريقة الرؤية الحديثة . والفن اللاموضوعي أو الفن الخالص يطلق عادة على التصوير والنحت الذي يعمل بدون قصد تمثيلي سواء أكانت له صلة طفيفة بالطبيعة أم لم تكن له صلة إطلاقاً .

وكان من المتوقع للنظرة التكعيبية أن تتجه في بعض جوانبها إلى هذا الفن المجرد الخالص أو اللاموضوعي (Non-figurative) الذي يصر على عدم إتخاذ أى شكل طبيعي حتى كنقطة ابتداء . وترتكز عقيدة الفنانين الذين اتجهوا هذا الاتجاه ، على أن الإيقاع في الخط واللون هو الذي يجب أن يعبر عن الحساسية الجمالية للفنان بشكل مجرد خالص مثلما تفعل الموسيقى .

فاسيلي كاندينسكى والتعبيرية المجردة : ويعتبر كاندينسكى

(Vasily Kandinsky) (١٨٦٦ - ١٩٤٤) زعيماً للفن المجرد وهو

روسي ، كان له تأثير كبير على جيل من الفنانين التجريديين ما زالوا

يعيشون حتى الآن على ما ورثوه منه . وقد ظهر تأثيره سنة ١٩٠٠ عندما كتب كتاباً عن العنصر الروحي في الفن وجهه لزملائه وتابعيه . ويعد كاندنسكى مصوراً تعبيرياً أعماله تجريدية ، وتستطيع يده أن تنقل انفعاله إلى خطوطه وألوانه التي يستخدمها . وكان كاندنسكى أول سفير للفن التجريدي رحل إلى أمريكا . وفي نيويورك متحف للنزعة اللاموضوعية يضم أعماله وأعمال موهولي ناجى ، ورودف باور . وقد تأثر بأعمال كاندنسكى ذات الطابع الموسيقى كل من چون ميرو ، وپول كلى .

فان ديوسبرج وپيت موندريان : وقد أنتجت هولندا نزعة تجريدية عملية أخرى كانت نتيجة تعاون الفنانين والمعماريين ، وقد أسس هذه النزعة فان ديوسبرج (Van Doesburg) (١٨٨٣ - ١٩٣١) وپيت موندريان (Piet Mondrian) (١٨٧٢ - ١٩٤٤) ، مستخدمين المربع والألوان الثلاثة الأساسية ، وقد تمكن هؤلاء الفنانون من أن يصمموا واجهات المنازل . ، متأثرين بنزعة التصوير التجريدية ، وبالنحت الذي لا يحتاج إلا إلى تكبير ليصبح عمارة ، وبالمجلات التي تضع أشكال الخط فيها وصورها بمساحات هندسية ، كما يلعب الفنان بمساحات ألوانه . فأحس موندريان بأن الزاوية الرأسية هي العلاقة الوحيدة الدائمة . وهو أول مصور نادى بتحرير الصورة من إطارها التقليدي ، ويعد چين هيليون من الذين شايعوا هذه النزعة في فرنسا ، انظر الأشكال (من ١٧ إلى ٢٣) .

الباوهوس : وقد نما الباوهوس الألماني الذي أسسه سنة ١٩١٩ المعماري جروپيس (Gropius) هذه النزعة التي ورثها أمريكا عندما

انتقل إليها الباووهوس عن طريق معماريين مثل ميسي فان در روه (Mies van der Rohe) إلى موهولي ناجي (Moholy-Nagy) ، (١٨٩٥ - ١٩٤٦) بفتوغرافياته المشهورة ، وهي مبنية على نزعة كشفها مان راي (Man Ray) أساسها تأثير بعض الأوراق الحساسة بالأجسام عندما تعرض لها بشكل مباشر ، وأصبح لهذه النزعة مقلدون كثيرون ، وقد استطاع موهولي ناجي ، ومان راي ، أن يوسعا جمهور مقدريها ، شكل (٢٥) .

پول کلی : وسيظل کلی (Paul Klee) (١٨٧٩ - ١٩٤٠) فناناً لم يوفه أي ناقد حقه من الشرح والإيضاح ، ولكلي اثني عشر طرازاً وكل منها ينحو منحى شاعرياً (fantastic) فهو يبنى صوره أحياناً بأعواد الثقاب ، وأحياناً يثني خطأً ويخلق منه بلياتشو ، أو شخصاً جباناً ، أو ينتقل من انشغاله بمنظر طبيعي مؤسس على فكرة الموزايكو إلى تحويله إلى رسم شرقي ، أو ينسج (معتمداً على خياله) مجموعة من المربعات الملونة تذكرنا بتدريسه لطبع المنسوجات عندما كان مدرساً في الباووهوس . وليس لكلي تابعون أو تلاميذ ، وبالرغم من أنه يعد قريباً من النزعة السريالية إلا أنه لا يمكن إدراجه تحت أية نزعة معينة ، شكل (٢٧) .

الفصل الخامس

من الوحشية والتعبيرية إلى الروية البريئة

هنري ماتيس والنزعة الوحشية : بدأ ماتيس (Henri Matisse) (١٨٦٩ - ١٩٥٤) يدرس الفن بعدما شق عصا الطاعة على والده الذى كان يرغب بالحاح أن يمتحن ابنه القانون . وبعد أن استمر فى دراسته فترة من الزمن ، تمكن من أن يرأس جماعة من الفنانين هدفها التصوير الإبتكارى عرضت أول إنتاجها سنة ١٩٠٥ ، وكان لها اتجاهات ثورية مغايرة لما كان مألوفاً لدرجة أن الصحف لقبت هذه النزعة بالوحشية (Fauvism) نسبة لخروجها عما هو متبع وعنايتها بالفنون ذات المظهر البدائى : كفن جزيرة كريت ، والفن البيزنطى ، ونسيج الفن القبطى ، حتى الفن الإفريقى كان من مكتشفات هذه النزعة قبل أن يحتضنه بيكاسو . فالمدرسة الوحشية تمثل الثورة المبكرة التى أعلن بها فنانون القرن العشرين عدم رضاهم عما كان شائعاً من اتجاهات فنية ، وكان لمعارض جوجان ، وثان جوخ قصب السبق فى بداية الثورة .

كانت أغلب المحاولات فى بداية القرن العشرين أكاديمية ، وتردد التقاليد المحفوظة التى تمتلئ بالتظليل وبالأضواء المألوفة . تمكن الفنانون الوحشيون من أن يظهروا على مسرح الفن بأشكالهم ومساحاتهم القوية

ذات اللون الأسود ، وكانت تشتمل على كروكيات أخاظة ، ولكنها غير كاملة . وكان فنانون التزعة الوحشية من الشباب ، بينهم ماتيس ، عضو الجماعة الأول ، وعمره ٢٨ عاماً ، وكذلك براك ، وفلامنك ، وراؤول دوفى ، وديران ، وماركيه ، وثان دنجن . وقد تمكن الفنانون الوحشيون من أن يحرفوا فى الأشكال بحرية ، واستخدموا ألواناً حية تلقائية ، باذلين جهدهم ليحرروا نزعات الفنان الفطرية . وبالرغم من عنفهم فقد تأثروا بتزعة فرنسية تقليدية ذات طابع زخرفى . وقد عرض ماتيس ، وديران ، وبراك ، وروووه ، ودوفى ، وغيرهم ، فى معارض مشتركة على أساس أنهم يمثلون التزعة الوحشية ، وقد استمرت التزعة ثلاث سنوات فقط ولكن تأثيرها كان عالمياً وذا قيمة باقية ، وقد كان فنانون التزعة الوحشية يشعرون الرأى أحياناً بأنهم كالصبية العنيدىن الذين يرغبون فى الوصول إلى بغيتهم رغم كل شىء .

ويرجع السبب فى تسمية هذه التزعة بالوحشية ، أو بالحيوان المتوحش ، إلى اصطلاح استخدمه أحد الصحفيين ويدعى لويس فكسل (Louis Vauxcelles) للسخرية من إنتاجها ، بعد أن رأى تمثالا من البرونز من طراز عصر النهضة موضوعاً وسط المعرض الذى خصص للفنانين الثائرين ، قال : « دوناتللو وسط الوحوش » (Donatello au milieu des fauves) وقد ثبت هذا التعبير بعد ذلك كاصطلاح يشار به فى نوع من الاستخفاف إلى معرض ماتيس وأصدقائه — على أنه قفص الوحوش .

كان الوحشيون متنوعين فى طباعهم ولكن كان هناك شىء مشترك

بينهم ، فقد ابتعدوا بقصد عن محاكاة الطبيعة ، على عكس ما اتبعه الفنانون التأثيريون ، فلم يحاول الوحشيون تصوير منظر ما كما رأوه في الطبيعة ، ولم يحاولوا بذل جهدهم ومهاراتهم لتخرج صورهم في ثوب طبيعي ما أمكن ، ولكنهم اتجهوا في البحث عن حقيقة من نوع آخر كانوا هم خالقها . ولم يلزموا أنفسهم بجو السماء ، ولا بشكل الشجرة ، ولا بأى تأثير عارض يمكن أن تبرزه الطبيعة للعين ، فقد حاولوا أن يخلقوا عالماً من الألوان والخطوط والمساحات ، لها قوانينها الذاتية ، من تباين وتوافق ، وإيقاع ؛ قوانين إذا اتبعها الفنان أخرج نفسه أوتوماتيكياً من تصوير الأشكال كما تبدو في الطبيعة ، وكانت بدور هذه النزعات موجودة في فن سيزان ، وفان جوخ ، وجوجان . وفي بداية القرن العشرين توسع الفنانون في هذا المعنى وطبقوه بشكل واع تسنده النظريات ، وكانت هذه الفكرة — كما يبدو — هي الحامة التي مثلت خلاصة الاتجاه الفنى الذى اجتاح العصر .

وفي سنة ١٩٠٨ انفصل فنانون النزعة الوحشية بعضهم عن بعض ، فاللهب المتدفق الذى بدءوا به نزعتهم (قارب نهايته) ، وبقي ماتيس الذى كان عليه أن يجتاز أصعب مرحلة . كان ماتيس فيما بعد عضواً في الصالون ، وكان ينسخ صور الفنانين القدامى بطريقة متقنة مكنته من أن يبيع نسخه إلى المتاحف الإقليمية . وكان هذا دليلاً على أنه ابتعد عن الثورة الأولى ، ولم يعد يرغب في الرسم . ولكن بمضى الزمن كان عليه أن يجتاز مرحلة أخرى مكنته من أن يحس بقيمة السطح الكلى

الملء بالحيوية . وكان لمعرض الفن الإسلامى الفضل فى إشعاره بقيمة فن السجاد الشرقى . ومنذ ذلك الحين وهو فى شغل شاغل للبحث عن اللون ، وعن الأشكال التى كان لها الفضل فى تبييض وجه التصوير الحديث .

ومع التجاوز عن بعض الفترات القليلة كان هذا هو اتجاه ماتيس لمدة تقرب من ٤٠ عاماً . فصوره لا تنمو فى اتجاه خط بيانى ، ولكنها تتركز حول فكرة محورية . وقد كان الإيقاع ، ومناظر السكارى التى رسمها بطريقة مسطحة ، تشبه طريقة الإعلانات على أرضية زرقاء . وبعد ذلك تمكن من أن يجد الموضوعات التى كان مقتنعاً تماماً بها ، وهى نساء فى مدخل ، أو مجموعة من الأثاث فى ركن غرفة . وكانت رحلته إلى مراكش سنة ١٩١١ من الأسباب التى ساعدته طول حياته ، إذ مكنته من أن يحس فن الشرق فى تصوير النساء وما حولهن . ولم يحدث أى تغيير قاطع فى اتجاه ماتيس التصويرى الذى كان يسير فيه ، ويعتبر بالنسبة له كعالم مغلق . فقد كانت نماذجه الطبيعية للنساء تقف أحياناً من المقعد الذى تجلس عليه ، وتمتد أو تنام فوق أريكة من أرائك الحريم ، مرتدية سروالا ذا لون أخضر ، وتحتوى صور ماتيس على شخص غير أوضاع الزهور ، فى آنية ، ويفتح ثغرة صغيرة فى اللون الأخضر الكاسى الذى يملأ جانباً من الصورة ل يتيح للمتفرج رؤية العالم الخارجى . كل هذا بألوان يتمشى بعضها مع البعض فى علاقات من الأحمر الوردى ، والقاتم ، والقرمزي ، والبرتقالى ، والتركوازى ، والأخضر ، التى لم تكن مألوفة فى ذلك الوقت . ويعتقد ماتيس أنك لا ينبغى أن تقارن فى رؤيتك

الفنية بين الصورة ومصدرها الطبيعي ، واقترح مرة الطريقة التي يجب أن يتبعها الشخص لكي يستمتع بالصورة قائلاً : « عندما تنظر إلى الصورة ينبغي أن تنس ما تمثله » .

وقد تبلور طراز ماتيس وازدهر عندما جاء إلى نيس ، وقد ذهب هناك للمرة الأولى سنة ١٩١٧ بعد أن أنتج صوراً مثل (L'Italien) والآن تحتوى فرنسا على حجرات كثيرة تضم أعمال ماتيس ، وهى مليئة بالسائر ، وأشكال السجاد ، وورق الجدران ، وحديد الشرفات وقطع الأثاث ، وكل هذه العناصر كانت تخدم صوره التي كانت مليئة بالألوان وكثيراً ما أمضى ماتيس الوقت الطويل جاثياً على يديه وركبتيه متفحصاً سجادة من السجاجيد الشرقية ، وفى فترة نيس تمكن من أن ينسج هذا السجاد فى صوره التي كان يستخدم فيها كل الوسائل المنزلية التي كان يعشقها، انظر شكل (٣٣ ، ٣٥) .

وقد تقبلت أمريكا ماتيس سنة ١٩٢٩ عندما منحته مكافأة كارنيجى الدولية ، وهذه إحدى المرات التي نجح فيها الفن الفرنسى واكتسب نصراً رسمياً فى الولايات المتحدة ، ومنذ ذلك الوقت وقد تمكن ماتيس من أن يخلق أشياء أخرى لها وهجها ، نسجها بيده التي حررت اللون .

جورج براك : وفى سنة ١٩٠٨ تمكن براك (Georges Braque) (١٨٨٢ -) من أن يتجه إلى المعسكر المنافس الذى كان يتزعمه بيكاسو . ويعتبر براك من أوائل الفنانين الذين لعبوا بمساحات ذات

مظاهر مختلفة في الصور من الناحية التكعيبية . ومن مؤرخي الفن الحديث من يرى أن براك كان سبباً في جر بيكاسو في نفس هذا الطريق ، وجعله يهتم بقيم السطوح التي يعيب بعض النقاد على هذه النزعة أنها اتجهت إتجهاً لينا . بعد ذلك اكتسبت صورته شيئاً من الاستقرار ، وأصبح لها طابع مألوف ، وقد اشتملت على الجيتارة ، وعلى طبق الفواكه ، والعنب ، والخوخ . ويعتبر براك من أوائل الفنانين الذين يقولون معاني كثيرة في قليل من اللغة الفنية ، وفي كل صيغته ، وقيم سطوحه ، وألوانه ، يثير اهتمام الرائي ، انظر شكل (١٢ ، ١٤) .

أندريا ديران : وكان أندريا ديران (André Derain) (١٨٨٠ - ١٩٥٤) من أكثر فناني النزعة الوحشية ذهاباً للمتاحف ، وكان كثيراً ما يعكس تأثراته وبحوثه عن الماضي في صورته ، وقد ظهر تأثير الفن الإفريقي ، والرومانسكي ، وصور الفيوم ، وأعمال الفنانين القدامى التي نقلها من متحف اللوفر ، على فنه . وعلى ذلك أصبح من المعتاد الإشارة إلى ديران على أنه كثير الاستعارة (eclectic) وأن فنه مألوف ، في حين أن أعماله الفنية بالنسبة لشخص عادي تجعله يحس بالسعة ، والاستقرار . وقد كانت صورته على عكس صور بيكاسو وأصدقائه الذين رأوا أن الفن الفرنسي يسجل باطراد تغيراً مستمراً . وفي الفترة التي كان ينتمي فيها ديران للنزعة الوحشية ، كانت ألوانه تثير الانتباه ، وفي سنة ١٩١٠ حاول أن يستخدم الاتجاه التكعيبى على أساس أن يبقى محافظاً على الطبيعة ، وقد تمكن من ترجمة بعض المناظر الطبيعية في صورته التي كانت تسطع فيها الشمس .

موريس دى فلامنك : أما بالنسبة لفلامنك (Maurice de Vlaminck) (١٨٧٦ -) فقد وصل لونه ، بعد أن ترك النزعة الوحشية إلى نوع من الهدوء ، وصور في شمال فرنسا في مكان يسقط فيه المطر ، وقد تمكن من إنتاج صور جميلة لطين المطر تعد من أنجح الصور في هذا الاتجاه . واستطاع فلامنك ، الذي كان فيما مضى من سباق الدراجات ، من أن يتابع الجو . وهو يأخذنا إلى الحقول الشاسعة ، ويمكننا من أن نشم الأرض التي وطئها حوافر الجياد ، وكلما تمكن من تصوير ذلك أخذت ألوانه في الثقل ، وأخذ يضع الأزهار في أوعية سميقة ، ويحول الطول العادي لرغيف العيش إلى طول غير مألوف ، وكل هذا كان يساعد فلامنك على الاقتراب من موضوعه .

راول دوفى : وكان لاكتشاف طريقة الإيجار أثره على الفنان راول دوفى (Raoul Dufy) (١٨٧٧ - ١٩٥١) الذي كان معروفاً في فرنسا وأمريكا . وقد كان لدوفى تأثير واضح على صور المجلات ، والأزياء الحديثة ، وقد تمكن من أن يصمم الحراير لأسواق الملابس الكبرى في باريس . واستطاع أن يكسب صورته شيئاً من طرزها وقيمها الدائمة . والناظر لأعمال دوفى يستمتع بالركة التي يضعها في أوراق الشجر ، وبالدفء الذي يضعه في خضرة الأرض ، انظر شكل (٣٤، ٣٦) .

النزعة التعبيرية : وفي الوقت الذي حاولت الحركة التكعيبية فيه التحليل ، واتجهت المدرسة الوحشية نحو التحرر ، كانت النزعة التعبيرية تحاول إطلاق عنان الانفعالات ، ولم تكن هذه الانفعالات

من النوع المنمق ، فقد تحولت من القوة الجنونية التي كان يعبر بها ثاب جوخ ، إلى الألوان السوداء التي استخدمها روه . ولكن في كلتا الحالتين كان الحماس بإخلاص . فعندما يصور الفنان من قلبه تصبح طريقته الفطرية هي المثلى ، فخطوط الفرجون لها قوتها التعبيرية ، وهي في تدفقها تلمس كثيراً من التفاصيل ، أو تمر عليها مرّاً سريعاً ، لكي تترك المجال للتعبير عن صفة كبرى أو اتجاه عام . وقد نجح التصوير التعبيري في أن ينقل حيويته المتدفقة إلى الرائي ، وعلى ذلك نجح في تأديته لمهمته .

جورج روه : ومع أن روه (Georges Rouault) (١٨٧١ -) ذهب إلى أكاديمية مورو (A. Moreau) مع بقية فناني النزعة الوحشية ، وكان في وقت ما أحد المشتركين في معارضها ، إلا أن فنه رغم ذلك لا يمكن أن يوضع في نفس التقسيم الذي يوضع فيه فهم . ففن روه له أصالته التعبيرية ، وقد ثار روه قبل عام ١٩١٠ ضد النزعتين : الهيكرسيه والمادية ، وقد كان لهذا تأثيره في خروجه على الأوضاع المألوفة . فالمسيح الذي يقوم برسمه ، شكل (٢٨) ، ما هو إلا صورة خيالية عن قسوة الإنسان ، ونساؤه الساقطات أشبه ما يكن بجانب من لحم البقر ، ولكن في حالة تعبيره عن شخصية البليتشو فإنه يعبر عن الشفقة ، ويوضح لنا تعبيراً عالياً لمس الوجدان ، وكل هذه الانفعالات المستعرة تلمب بعمق داخل ملامس السطوح في تصويره ، انظر شكل (٢٩) . ونمط روه الفني يرجع بنا إلى ماضيه أيام تتلمذه على صانع

نوافذ معشقة بالرصاص ، وقد تمكن بهذه الطريقة من أن يتعلم شيئاً عن زجاج القرون الوسطى ، ظهر أثره في احتضانه لانبجاساته المجدبة ، وألوانه القوية ، وقيوده الثقيلة ، وقد تحول الرصاص الذي كان يحدد الزجاج إلى مساحات سوداء تحصر أغلب الأجسام التي يصورها روه . وإذا سمح الإنسان لأحد أصابعه بالمرور على سطح لوحة من لوحات هذا الفنان فإنه سيكتشف طرقاً عميقة ، ومرتفعات واضحة ، وسطوح لها وميضها وغناها . ويعتبر روه أكبر فنانى العصر الحديث الدينيين ، ويحسبه الكثيرون الفنان الدينى الوحيد فى هذا العصر . وإحدى صوره التى فيها صلب المسيح لها هذه القوة التى تجعل العين تلتصق بها فى تفكير عميق.

أميدو مودجلىانى : وقد تمكن مودجلىانى (Amedeo Modigliani)

(١٨٨٤ - ١٩٢٠) من تشويه أشكاله ليصل إلى الجانب التعبيرى ، وقد اكتشف بطريقة عملية إطالة بعض الأجزاء لتؤدى له هذا التعبير . وقد أعاد هذه العملية مراراً وتكراراً ثم انتهى إلى نمط مهذب له أصالته الشكلية . ويكون مودجلىانى صوره عن طريق اشكال بيضاوية ، ويعالج هذه الأشكال بطريقة رقيقة ، وتعبّر صوره النصفية (portraits) عن الطراز السيكلوجى للمرأة التى عاشت بين حربين ، شكل (٣٠، ٣١) . وكان لانتحاره سنة ١٩٢٠ أثره فى فقدان الكثير من الشهرة .

الرؤية البريئة : عندما حاول التكعيبيون تجنب الصور القصصية ،

فقدوا شيئاً إنسانياً نتيجة لهذا الانجاء ، وفى الوقت الذى نحافيه التصوير منحىً ذهنياً بشكل متزايد ، ظهر الفن البدائى فى الأفق ليعوض الناس

شيئاً عما فقدوه ، ويحقق لهم بعض أحلامهم وميولهم ونزعاتهم الهروبية .
 وطبعي أن يكون كل من الفن الشعبي والتصوير الساذج متيسراً ، ولكن
 بدلاً من أخذه في الاعتبار سجل كثير من الكتاب مقالات مطولة عنه ،
 وناقشوا واختلفوا في تسميته ، حتى أن بعضهم تساءل لماذا يوجد هذا الفن
 على الإطلاق ؟ وقد سمي مصورو هذه النزعة بالبداثيين ، وسموا أحياناً أخرى
 بالفطريين ، أو المصورين الشعبيين ، أو بالمصورين الذين علّموا أنفسهم
 بأنفسهم . ولأنهم لا يزاولون الرسم إلا مرة كل أسبوع فقد سماهم البعض
 بمصوري أيام الأحد . ومن العسير الإجابة عن السؤال الذي يستثار
 عادة حول فهم : هل حقاً يرى هؤلاء الفنانون العالم بالطريقة التي يرسمونه
 بها ، أم هم يدعون ذلك ؟ والحق أن هؤلاء الفنانين يشاركون في قيمة
 تتضمن صفة البراءة التي كنا نتمتع بها ، وما زال يتمتع بها أطفالنا ،
 عندما ينظرون نظرتهم البريئة إلى العالم .

هنري روسو : وسيظل روسو (Henri Rousseau) (١٨٤٤ -
 ١٩١٠) « موظف الجمر » أهم الأسماء الحديثة التي تمثل هذه النزعة
 البدائية . وقد تمكن روسو قبل مماته من أن يصبح صديقاً لبيكاسو ،
 وجرتروود ستين ، وأبولونير ، وعدد لا بأس به من الفنانين ، بحيث
 كان من غير شك يسير مع المجموعة التقدمية ، ولكنه حتى مماته ظل
 شخصاً بسيطاً ، ومثاراً لكثير من النكات . وأحد صوره المشهورة صورة
 كارنفال ليلي (Carnival Evening) أنتجها عام ١٨٨٦ ، في الوقت
 الذي كان يبرهن فيه على أنه يستطيع أن يرسم شخصاً بنسب مضبوطة ،

ويخلق أعجوبة عن طريق ليلة شتوية ، وغابة غير موزقة ، وجو غريب .
بعد ذلك اتجه إلى صور الكارت بوستال ذات المناظر الطبيعية ثم إلى
صور الغابات ، وصورها بطلاقة غير محتملة ، ثم إلى صور نصفية
لأشخاص حاول أن يحاكي فيها الفوتوغرافي المتنقل . وسيظل السؤال مفتوحاً
للمناقشة إذا كان روسو قد عرف حقيقة الفروق بين الأشياء .

وطبعي كان روسو يحرز تقدماً كلما تابع إنتاجه ، وقد اكتسبت
سماواته عمقاً فضياً ، وكان سروره بتصميم الأوراق ، وجزوع النباتات
وأوراقها ، شبيهاً بما يلاحظه الإنسان في الأقمشة . وقد كان له خيال
خصيب ، وصورته (The Sleeping Gypsy) تمثل حلمًا من أحلام
العالم ، وكانت إحدى محتويات معرض سريالي سنة ١٩٢٦ . وسيظل
خيال روسو خيالاً بريئاً ، ومن أجل ذلك فإن طرازه يعشقه الكثيرون
ويقبلون على اقتناء لوحاته ، انظر لوحته شكل (٣٢) .

الفصل السادس

من الشاعرية والدادا إلى السريالية

الترعة الشاعرية : هناك طابع آخر لبعض الإنتاج الفني في العصر الحديث غير ما سبق ذكره ، وأهم ما يتميز به هو الترعة الشاعرية . وهذه الترعة مرت في مراحل . كان تأثير الأحلام هو الغالب على الفنانين ، وتأثر بهذه المرحلة الأولى تشريكو ، كما تأثر بها مارك شجال بشكل غير منتظم ، ثم ظهر السرياليون الذين حاولوا بشكل مقصود أن يرفعوا من قيمة النصف الآخر من العقل (اللاشعور) ، وينسجوا من الأحلام الحقيقية ، وأحلام اليقظة ، شيئاً جديداً لا يتفق مع المنطق الواقعي ، وكانت فكرة تداعي الصور هي الأساس في بعض أعمالهم .

جيورجيو دي تشريكو : تمكن تشريكو (Giorgio di Chirico) (١٨٨٨ -) من سنة ١٩٠٨ حتى سنة ١٩١٧ من أن يخرج بعض الصور الفريدة في الفن الحديث ، ففي صوره التي تمثل البلاد الإيطالية المهجورة كل شيء يحملق نحوك : تماثيل ، ومداخل سوداء أميل إلى الخضار تشعر الناظر وكأنه فاته القطار في محطة السكك الحديدية . وفي سنة ١٩١٣ تمكن تشريكو من أن يكشف أشخاصه الخشبية التي تستخدم في الاستوديو ، وبعض نماذج البسكويت ، وورق اللعب

(الكثيثة) ، وتمكن من توحيد هذه الأشكال بأسلوب معماري . بعد ذلك استخدم البيوت المتحركة ، والأسرة ، والمقاعد ، وآها كلها متدثرة في أثواب جديدة ، ويسقط عليها ضوء النهار الساطع ، وقد اتجهت أعماله بعد سنة ١٩٢٦ اتجاهاً زخرفياً . وتعتبر أعمال تشريكو حلقة الاتصال أو نقطة الربط بين النزعة المستقبلية والسريالية ، على أنه من الخطأ التحدث عن تشريكو كسريالي . إذ لا يبدو أن صوره قد نبتت في عقله الباطن ، ولكن من الممكن القول بأنه وجه أنظارنا إلى غموض العالم المحيط وبعده عن الحقيقة المألوفة ، شكل (٤١) .

مارك شجال : ولم يعبأ مارك شجال Marc Chagall (١٨٨٧ -) بمشكل العمق في صوره ، بل اقتنع بأن تكون مسطحة . وقد اقتصر عالمه على القصص الخرافية لمدة ٣٠ عاماً . وشجال هو مصور القرية الروسية التي تحوى حيوانات لها رؤوس تطير بعيداً ، وشخص صغير الحجم يلعب بالكرمان ، وكل شيء في الصورة يرقص على الثلج وهو في حجم لا يزيد على حجم الدجاج . وقد جاء مارك شجال إلى باريس سنة ١٩١٠ وتعلم التكوين التكعيبي ، ثم رجع إلى مدرسته الفنية في فيتبسك (Vitebsk) ليكون مديرها . ولكن عندما كشف السوفييت أنه كان يعلم الفلاحين أن ينسخوا صوره ليستخدموها في استعراضاتهم السياسية ، كان عليه أن يجد له وظيفة أخرى ، وأصبح مديراً فنياً للمسرح اليهودي في موسكو . وحوالي سنة ١٩٤١ : سافر شجال إلى أمريكا ، ومنذ ذلك الوقت وهو ينتج صوراً كثيرة فيها النزعة الشاعرية الخيالية ، كما انتج نماذج من

أحسن أنواع الديكور لفن الباليه . وليس لصور شجال عامة منطقاً واقعياً . إن صوره أقرب إلى القصص الخرافية أو إلى الأحلام ، فيها البراءة والشاعرية التي تتميز بها الطفولة ، وألوانه ساطعة ، وطرزه يمتلىء بالبهجة ، ويتميز بالأصالة ، وأحياناً يخيل للرأى أن صور شجال تنطق بالسعادة التي تتمثل في الفنون الشعبية . ويعد زواج شجال من أسعد الزيجات بين الفنانين الحديثين ، فتجده يهمل هو وزوجته من صوره بحالة بعيدة كل البعد عن الكلفة ، انظر نماذج لأعماله أشكال من (٣٨ - ٤٠) .

الدادا : تمثل الدادا حركة ثورية في التصوير والأدب أسسها في زيورخ ترستن تزارا (Tristan Tzara) وهوجو بول (Hugo Ball) وغيرهما عام ١٩١٦ ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى باريس واندثرت هناك عام ١٩٢٤ . وقد نمت نزعة الدادا كنتيجة رد فعل ضد الحرب العالمية الأولى ، وما سببته بعدها من عدم استقرار . ويعتمد جانبها الشعري على المفاجآت الغريبة ، والصدفة غير المتوقعة في استخدام مادة غير فنية كان لها وقعها فيما بعد على السرياليين .

وكلمة « دادا » اختارها الفنان الروماني ترستن تزارا عفواً وبدون قصد من أحد القواميس الفرنسية . والكلمة تعني حصان الهواية (hobby horse) وهو اصطلاح ليس له معنى ولكنه ، في نفس الوقت ، يشير إلى نوع الحركة التي تتجه إلى شيء غير معقول . فكأن هذه العبارة لم تكن إلا نكتة ، أو بمعنى آخر كانت هي الرمز المعبّر عن سخط طائفة من الناس ضاقت ذرعاً بمأساة الحياة ، وعلى ذلك لم تكن

الأشكال التي استخدمها أنصارها مطابقة لأي شكل في الحياة الواقعية .
وقد فسر قاموس وبستر فيما بعد الاصطلاح « دادا » من الروح العامة
التي صاحبت هذه الحركة ، ففسره على أنه الرفض المطلق لقواعد الجمال
والنظم الاجتماعية المتبعة ، ومعارضة التعبير الشكلي الشائع . ويتميز إنتاج
أنصار هذه النزعة بالغموض ، وقد كرس أنصارها جهودهم ليحطموا عادات
وطباع الطبقة الوسطى في الحياة . ومع أن هذه الحركة تبدو في ظاهرها
مسيئة ، إلا أن تعبيراتها كانت تحمل عنصر التورية . أي أنها كانت
تستخدم في الواقع لغتين كما يفعل المهرج أو البلياتشو الذي يستخدم
لغة خاصة يظهر بها مقنعاً أمام الجمهور ، في حين أنه يخفي لغة أخرى
أصيلة . وتعتبر الدادا شكلاً حديثاً للثورة ضد التقاليد الفنية ، وقد نمت
نتيجة لهذه النزعة كثير من الأعمال الفنية ذات القيمة . ففي سنة ١٩٢٠
تمكن دوشامب (Duchamp) من أن يضع ثورته في حيز العمل
فصور شاربه فوق نسخة من صور الموناليزا ، أما بيكابيا (Picabia)
فقد تمكن من أن يضع في نفس العام لعبة تمثل قرداً في إطار وسماها
صورة سيزان ، انظر الشكلين (٤٣ ، ٤٥) .

كانت الدادا عبارة عن رفض لكل القيم المعاصرة والمعتقدات
الخلقية السائدة ، وهي جانب مما كان يبذل لمواجهة الخراب الذي أحدثته
الحرب للقيم الإنسانية ، وذلك بجعل الفن نفسه يشايع مثل هذا الاتجاه
بأن يكون شيئاً مجافياً للعقل . « إن العالم الذي يستعر بنار الحرب ليس
له معنى ، وعلى ذلك فإن الفن نفسه الذي يعيش في مثل هذه الظروف

لا يجب أن يكون له معنى « ذلك كان منطق أنصار الدادا الذين هاجموا البرامج التي كانت تعمل لمستقبل الحرب، وقللوا من أهمية الآلة، والتفاخر بقوة الوطن الحربية.

كتب أنصار الدادا قصائد كانوا يلقونها في وقت واحد، ولم تكن إلا تمتمة، وعقدوا جلسات كان من روادها بعض أفراد الجمهور العاديين، وكان يطلب إلى هؤلاء فجأة، وبدون سابق ترتيب، أن يمثلوا دور مقرري الجلسة أو رؤسائها، ثم كانت تنجو أصواتهم وأحاديثهم في هذه الاجتماعات عن طريق موسيقى صاخبة تصم الآذان. سأل أحد أنصار الدادا ويسمى جورج ريمونت ديسين (George Ribemont Dessaignes) : « ما هو الشيء الجميل؟ ما هو الشيء القبيح؟ ما هو الشيء العظيم! القوى! الضعيف؟ ما هو كاربتيه! رنان! فوش؟ لا أعرف. من هو أنا؟ لا أعرف، لا أعرف، لا أعرف، لا أعرف! إن عدم تحمل المسؤولية الذي ظهر ملازماً لنزعة الدادا جعلها في النهاية تقضى على نفسها بنفسها، فلم تعيش طويلاً. لكنها كانت هامة لأنها هاجمت الجدية الزائدة عن الحد، وقد تمكن آرب (Arp) وبول كلي، وجورج جروسز (George Grosz)، تمكن هؤلاء الفنانون من أن ينسجوا شيئاً فنياً ذا قيمة دائمة من هذه النزعة.

النزعة السريالية : ولدت السريالية سنة ١٩٢٤ من بقايا الدادا وأخذت شكلاً واضحاً محددًا في الأدب والفن مع الشاعر أندريا بريتون

(André Breton) الذى كان له الفضل فى إعادة تكوين جماعة الدادا فى إطار أكثر ثباتاً من الناحية الفلسفية وما تتطلبه من مهارة عملية فى الإخراج . وقد كان بريتون نفسه محلاً نفسانياً له سعة الاطلاع والإلمام بطبيعته العقل البشرى . فى سنة ١٩٢٢ كان ميدان التحليل النفسى ما يزال فى مستهله نسبياً ، وما زالت مآسى الحرب وبقاياها لم تنته بعد . وإذا كانت اتجاهات الدادا قد أثارت السخرية فى أماكن كثيرة فى أوروبا ، فإن الاتجاه السريالى حطم كل المنهج المتبع فى التصوير . وقد أكد المصورون السرياليون قيمة الأحلام ، وقيمة التداعى اللاشعورى المصادف للعقل . وتدين هذه النزعة إلى الدادا وإلى صور تشريكو بالشئ الكثير . وقد احتضن بريتون وماسو (Masson) ، شكل (٤٤) ، وميرو (Miró) ، شكل (٤٧) ، اتجاهات كانت تغلب حساسية الأعصاب ، والنزعة الأتوماتيكية ، وقد تمكن دالى (Dali) ، شكل (٤٢) ، وتانجى (Tanguy) وغيرهما من انتاج صور خيالية تحتوى على هزات عصبية (هلوسة) بشكل أصلب ، مستخدمين فى ذلك بعض التقاليد الوصفية المتبعة فى التصوير . واحتضنت النزعة السريالية فى البداية التعبير الأتوماتيكي عن حالة الشخص النفسية ، ويمكن تصوير هذه الحالة بالشخبطات التى يسجلها الفرد على الورق بطريقة لاشعورية فى أثناء انشغاله بحديث تليفونى حاول ماكس ارنست مثلاً أن يضع قطعة من الورق على لوحة ذات سطح خشن ، ثم أخذ يخطط عليها بالقلم الرصاص ، وذلك ليحصل على سلسلة من صور غير كاملة . ثم أخذ يهذب هذه الصور لتصبح قريبة

من الحياة ، ويعتبر الفنان في هذه الحالة كالساحر الذى يهيم بحرية وطلاقة مع الأشباح ، يبنى بقيم السطوح وملامسها ما يشبه الأسفنج وحياته .

وتعتمد النزعة السريالية في أساسها على اللاشعور وأنصارها يعتقدون أن ما يظهر من الحقائق للعيان ، ويتداوله الناس ، لا يمثل في الواقع أكثر من الخمس ، أما الأربعة الأخماس المتبقية فهي مستورة ، ويتيح السرياليون الظهور لهذه الأنواع المختفية من الحقائق التى هى أقرب ما يكون إلى الخيال .

أرأيت ذلك الطفل الذى قشر يوسفه ، ووضع نصف القشرة فوق إصبعه وسار يهمل صائحاً : خوجاية ! خوجاية ! فهذه القشرة التى هى أشبه بنصف كرة مفرغة كانت قريبة من القبعة التى تلبسها السيدة الأجنبية ، بل واصبحت بالنسبة للطفل رمزاً لهذه السيدة .

فالطفل عنده استعداد سريالى ، فهو يصدقك إن أعطيته عصا . وقلت له اركب هذا الحصان ، فيضع حصانه بين رجله ويعدو مسرعاً . ثم فالحقيقة بالنسبة للطفل خيالية ، والخيال بالنسبة إليه حقيقة . إذا حولت له مجموعة من الأوراق إلى مراكب ، صدق أنها مراكب ولا يتردد فى أن يجربها فى طبق مملوء بالماء ليجعلها تشق عباب البحر . والواقع لو أننا قارنا أنفسنا بالأطفال لوجدنا أننا محدودو الخيال للدرجة التى نبدو فيها أشبه بالأموات فى حين يبدوون وهم شديداً الحيوية فيأضو الخيال .

إن السرياليين يستثيرون من جديد ذلك الخيال الجامح الذى كانت

تتميز به طفولتنا ، وهم في الواقع لم يبتدعوا شيئاً خارقاً كما يظن أعداؤهم : فكثير من القصص الذي نسمعه في الصغر عن بساط الريح ، والقديس الذي مشى فوق الماء ، والغولة التي لا يمكن القضاء عليها إلا بقتل طائر يكمن فيه سرها ، والقصص الذي يدور حول « طاقة الإنخفا » ، ونخاتم الملك ، والباب الذي لا يفتح إلا بكلمة السر « افتح يا سمسم » حتى في حالة الممثل الهزلي الذي يقول إنه أخذ يدير سيارته بسرعة فائقة حول نفسها حتى تمكن من رؤية رقمها الخلفي — هذه كلها قصص وتعبيرات أشبه بالأحلام منها إلى الواقع . وعلى ذلك فإن السرياليين عندما يطلقون العنان لهذه الأحلام ، ويحررونها من عقالها ، ويسمحون لها بأن تأخذ شكلاً ملموساً ، هم في الحقيقة يساعدون الطاقة المكبوتة على الخروج ، ويفتحون الأبواب للتنفيس عما نشعر به من سجن في حياتنا العادية . هم الذين يساعدون على إيجاد عامل اتزان بين حقائق الحياة الجامدة وما تحققه من مباح أو مآسى لا نستطيع أن نستمتع بها أو أن نتجنبها — والعملية الفنية في هذه الحالة تشبه ما يسمى بالكتابة الأوتوماتيكية ، ويصفها ماكس أرنست قائلاً : « إن موقف المؤلف كالمشاهد المعارض أو غير المتحمس لولادة عمله ، عندما يلاحظ التطورات المختلفة لنموه الذاتي — موقفه كموقف الشاعر الذي يكتب ما يمليه عليه شيء في كيانه الخاص . كذلك دور الفنان عليه أن يجمع أشياء بعضها مع البعض ثم يخرج منها وهي مجتمعة صورة لما يراه داخل نفسه » . ويقول اندريا بريتون « إن الحقيقة المثلى (super-reality) يجب أن تكون في أية حالة ثمرة

تحقيق رغبتنا في وضع كل شيء في غير موضعه . ويستطيع الإنسان بلاشك أن يذهب في ذلك مذهباً بعيداً ، فيضع يداً في غير موضعها وذلك بفصلها من الذراع ، حيثئذ يمكن أن تكتسب اليد صفة كيد .

وحينما نتحدث عن وضع الأشياء في غير أوضاعها فإننا لا تقتصر في تفكيرنا على الحيز المكاني . ثم يقول أرنست معلقاً : إن شيئاً حقيقياً « كالمظلة » بكامل هيئته له وظيفة ، ارتبطت به ذات مرة ، ثم صار هذا الارتباط مطلقاً . « فالمظلة » تظهر فجأة في وجه جسم آخر حقيقي ، مختلف عن الجسم الأول وغير متلائم معه « كما كينة الحياطة » . ويظهر الجسمان في ظروف محيطية يشعر منها الإنسان أن كليهما في غير موضعه : على مشرحة للجثث . ففي هذه الحالة تفقد الحقيقة الأولى وظيفتها الملزمة ، وطبيعتها الذاتية ، وفي الحال تتحول صفتها المطلقة الأولى الكاذبة عن طريق العلاقة الجديدة ، إلى صفة مطلقة أخرى – صداقة وشاعرية : فالمظلة وما كينة الحياطة سيلعبان معاً دوراً من الحب والهيام .

و يبدو أن هذا المثل قد أوضح عن العملية الفنية الرمزية كما يراها أحد السرياليين . وقد كتب بريتون سنة ١٩٤٠ مؤكداً صفة التزاوج الجديدة (collage) : إنها قدرة خارقة أن يتناول الإنسان حقيقتين بعيدتين كل البعد الواحدة عن الأخرى بدون أن يخرج عن محيط خبرتنا ، ثم يشعل شرارة ، بين وجهيهما المتجاورين ، فيستطيع أن ييسر في متناول حواسنا أشكالاً مجردة لها القدرة على إشعاع نفس المعنى والتأثير الذي تشعه أشكال أخرى ، وذلك دون أن يجعلنا نعتمد في تفسيرنا على أي نظام مألوف ، فيتمكن

بذلك من أن يضعنا في أوضاع غريبة مع ذكرياتنا .

إن النزعة السريالية كانت قبله مدوية بالنسبة للنقاد ، الذين فجعوا لأنها قللت شأن المؤلف لأدنى حد ، ومحت من الوجود الفكرة الشائعة عن الموهبة الفنية . فالتصوير السريالي يرتبط بالإلهام ، وهو في متناول كل من يستطيع تحويل الإلهام إلى أنظمة أخاذاة .

والحركة السريالية لا تقتصر على الفنون التشكيلية ، ولكنها تشمل على الشعر ، والدراما ، وعلم النفس ، والفلسفة . والسرياليون يؤمنون بعالم اللاشعور ويعتبرونه أكثر صدقاً من عالمنا المألوف ، ويعد العلامة فرويد المسئول الأول عن هذا العالم — فهو في الواقع المؤسس الحقيقي لهذه المدرسة التي تعتقد بقيمة الأحلام ، وأهميتها في كشف المستور . وقد وجد السرياليون الهامهم في هذا المحيط . ولا يقتصر بحث السرياليين على إعطاء صور للأحلام المتخيلة ، بل يدور البحث أيضاً على استخدام أية وسيلة لكشف ما هو مكبوت في اللاشعور ، ثم خلط هذه العناصر بحرية بالأشكال والصور الواعية ، حتى بأشكال الفن المألوفة .

إن الفن السريالي ليس له حدود تقيده ، وفكرته الرئيسية هو أن يعيد الصحة إلينا عن طريق الغوص في نفوسنا — الغوص خلال قوة الشخص العقلية بكامل مقوماتها . ويؤمن السرياليون بأن هناك ينابيع مختفية في اللاشعور ، يمكن استخراجها لو أننا اعطينا لخيالنا فرصة من الحرية ، وإذا سمحنا لأفكارنا بأن تخرج بشكل (أوتوماتيكي) .

وتتميز الحركة السريالية عن أية نزعة أخرى معاصرة . وهي في

الواقع تنحو منحىً منفصلاً كليةً عما هو متبع في التقاليد الخاصة بالتعبير
الفنى . وهى لذلك تستثير معارضة حائقة . لا فى المحافل الأكاديمية
فحسب ، (التى تمنع فى رفضها على أساس أنها نزعة غير منطقية)
بل من الفنانين والنقاد الذين يعتبرون أنفسهم حديثين . ولكن هذه
المعارضة العمياء طالما أثبتت خطأها فى الماضى ، فيجب علينا على الأقل
ألا نغفل محاولة فهم اتجاهات الفنانين المخلصين الجادين مثل ماكس
أرنست ، شكل (٤٦) ، وجون ميرو ، وسلفادور دالى ، كل هؤلاء يمثلون
نزعة تحليلية للعقل ، يمكن أن تعتبر إحدى النزعات الرمزية .

فالفنان سواء أكان شاعراً أم مصوراً لا يتخذ رمزاً لما يمكن أن يكون
واضحاً ومفهوماً للعقل—فهو يقرباً من الحياة، لا سيما الحياة العقلية، تستقر
على مستويين : أحدهما محدود وواضح فى تفاصيله وشكله العام، والآخر ،
ولعله أكبر جزء من الحياة — غير واضح وغير محدود . والإنسان فى
الحقيقة يشبه قطعة من الثلج تطفو أحياناً فوق مستوى الشعور . إن
السريالى مصوراً كان أم شاعراً يحاول أن يستشف شيئاً من المميزات
التي ينطوى عليها الكيان المختفى للشخص ، ولذلك فهو يلجأ لمستوى
الأحلام ، وما شاكلها من اتجاهات العقل .

إننا عندما نرى التمثال فى مكان معين من الأمكنة المألوفة ، فى ميدان
مثلاً ، فإنه لا يستثير فىنا شيئاً من الغرابة ، ولكن عندما نراه فوق طبق
من الفاكهة ، فإن هذا المنظر الأخير يصبح مصدراً للتساؤل ، والدهشة ،
والتعجب . وكذلك الحال فى الحياة بوجه عام ، كثيرة وهى فى أوضاعها

المألوفة ، لا تستثير دهشاً أو إعجاباً . إن وظيفة الفن أن يقتلع الأشياء من هذه الأوضاع الروتينية ، ويضعها في أوضاع أخرى غير مألوفة ، لم ترها العين فيها من قبل بهذا الوضع إلا في الأحلام .

إن كل متطلع يعرف أن وليام بليك أخذ قرناً من الزمان لكي يعترف بفنه ويقدر ، ونحن لانشك إطلاقاً في أن فناً يحمل نفس الأصول التي حملها فنه ، ربما يستلزم نفس هذا الوقت لكي يقدر .

جون ميرو : (Joan Miró) (١٨٩٣ -) ومن أهم السرياليين ميرو الذي ولد في مزرعة . وتحوم حيواناتها في خياله مرتدية أزياء غير عادية . وقد أصقلت الحركة التكعيبية تصميمه وأثرت على أشكاله وخطوطه الخارجية ، ويرسب ميرو أشكاله إلى علاقات تعبر تعبيراً أصيلاً عن شخصيته ، وهو يستخدم أقم أسود في الفن الحديث وألوانه صلبة وزاهية ، شكل (٤٧) .

سلفادور دالي : ويعد دالي (Salvador Dali) (١٩٠٤ -) أشهر سريالي لأن أعماله من النوع المثير للدهشة ، وقد أحيطت أعماله بدعايات كثيرة وقد نمت دالي صنعت السريالية التي يسميها فوتوغرافية من صنع اليد (hand made photography) ، شكل (٤٢) ، فكان لها تأثيرها على الجمهور . وطريقة دالي هي أن يبدأ بصورة من مخيلته ويسمح بأن تستدعي صوراً أخرى ترتبط بها . وعلى ذلك فإن صوره ، ليست مكونة ، ولكنها ممثلة . وبعد هذا ينحوض دالي في حديث طويل عن اللاشعور الذي يعطى لصوره أساساً علمياً خادعاً ، لأنه من الواضح في أغلب

الحالات أن مخاوف دالى وذكرياته، ورغباته، كلها على مسافة لا تبعد عن سمك جلده . وعندما قابل الفنان فى النهاية إلهه فرويد كان الأخير مهتماً باختراعات دالى الواعية .

پابلو پيكاسو : فى سنة ١٩٢٥ اعتبر پيكاسو أعظم سيريالى ، فقد كان يقوم فى هذه السنة بتجربة اتجاهات جديدة ، فيها مناظر البلاج وتحتوى كثيراً من المستحمين ذوى الأجسام الضخمة، وأشخاصاً لها عظام من خيال الفنان ، وتحمل معنى القوة، ولكنهم يسبحون فى ضوء شاعرى . وفى جانب آخر كان يحاول تصوير نسائه اللائى يمثلن نزعة كلاسيكية حديثة ، ثم انتقل إلى تصوير البليتشو بشباب مربعات ومعينات وفى أواخر السنوات العشرين من هذا القرن حاول أن يكشف ألواناً براقه جديدة لها حدود سوداء . وفى سنة ١٩٣٧ تمكن من تصوير لوحته الحائطية المشهورة (جورنيكا) وهى تمثل أول إعلان للحرب التى كانت مستعرة فى هذه الفترة ، وهى تحتوى على الألوان السوداء والبيضاء العنيفة ، وعلى الشمس الكهربائية ، وأشخاصها الذين يثنون من الألم . وأصبحت هذه اللوحة تمثل شيئاً أسوأ من المكان الذى أصابته القنابل ، شكلى (٤٨ ، ٤٩) .

الفصل السابع

المدرسة الاجتماعية

الفن والحياة الاجتماعية : استعرضنا إلى الآن بعض المدارس التي تمثل العقول المتعددة للعصر الحديث وبقى لنا أن نتعرض لمدرسة أخرى لم تكن باريس مركزها كالمدارس السابقة ، ولم تكن لتظهر إلا في جو آخر تحيط به ملابسات مختلفة غير الجوارب الباريسي . هذه هي المدرسة الاجتماعية التي ولدت في المكسيك وصاحبت ثورتها وعاشت في كنفها . وهذه المدرسة تتخذ من المجتمع أساساً لكل إصلاح وتقدم . والرسالة الفنية القيمة في نظرها تعد ناجحة إذا أسهمت في تبصير الجمهور بمشاكله التي تشتمل على : مآسيه وآماله ، أحزانه وأفراحه ، ونواحي القوة والضعف فيه ، حتى يجعله واعياً بهذه المشكلات ، فيأخذ المجتمع في تجنب ما فيها من ضعف وتقوية ما فيها من قوة . وعلى أساس هذا التحديد ترى هذه المدرسة أن الفنان لا بد أن يلعب باللغة التي يفهمها سائر الناس ويتداولونها في حياتهم لكي يصبح فنه اجتماعياً قادراً على التحدث للملايين . فاللغة التجريدية المبنية على بحث العلاقات الفنية — علاقات الخطوط والأشكال والألوان — بما تحمله من معان في ذاتها تعتبر بالقياس إلى هذه النظرة قاصرة إذا لم تحمل في طياتها ، فوق كل ذلك ، معنى اجتماعياً

يستجيب له الناس ويفهمونه ويعونه ، أنانية إذا لم تقدر على التوحيد بينهم في انفعالاتهم وتمكنهم من الوقوف جميعاً على أرض مشتركة ، تساعد في ربط بعضهم ببعض ليصيروا مجتمعاً أكثر تماسكاً من ذي قبل . وهذه النزعة الاجتماعية تولد عادة مع الوعي الوطنى كما حدث في المجتمع المكسيكى الحديث الذى كيف مصوره إنتاجهم الفنى للمجتمع : لرجل الشارع ، للعامل والصانع ، للهندي الأحمر والفلاح ، للطفل والشاب والكهل . وقد أخذوا من جدران دور الحكومة والمصانع صفحات عرضوا عليها بالفرجون كل ما ينشدونه من رقى لمجتمعهم—رسموا صوراً نقدية تعرض نماذج للمجتمع المتناقض بجوار صور لآمالهم تمثل مجتمعاً أكثر الثاماً وتناسقاً .

أنصار الفن للفن : ولكن نظرية الفن للمجتمع تقابل بفكرة أخرى يمثلها أنصار الفن للفن . يقول أصحاب هذه الفكرة : « ليست وظيفة الفن الوعظ والإرشاد ، وليس من شأنه اللعب على الحوادث الوقتية العارضة التى تشغل بال الناس فى فترة زمنية عابرة ، ليس غايته التسجيل أو الوصف الذى يستطيع عامة الناس تفهمه . فلغته وألفاظه التى يلعب بها هى كاللغة الهيلوغريفية لا يفهمها إلا كل من تعلمها ، وقدر على فك رموزها ، أما اللغة الدارجة التى يفهمها عامة الناس فهى وقتية ومحلية محدودة الأفق ، وليست لغة عالمية يستطيع الناس — فى الأمكنة والأزمنة المختلفة، تداولها . فهى لذلك قاصرة لأنها مرتبطة بالعارض ، أما اللغة الدائمة فتتميز بأنها متكاملة ، ناتجة من اندماج علاقات الخط والشكل واللون اندماجاً متبلوراً فى وحدة يعبر عنها عادة بالصيغة الجمالية : وهناك من

النقاد وعلماء الجمال من يذهب أبعد من ذلك ككروتشي الذى لا يرى دعامة للفن غير الفن ذاته . أما الفن الذى يقصد غاية اجتماعية أو خلقية ، والذى ينفر الناس من المنكر ويحبب إليهم الخير ، الذى يقوى فيهم الوطنية والكفاح والحياة المفعمة بالاجتهاد والإنتاج — هذا فى رأى كروتشي ليس بفن ، ولا يدخل فى رسالته . فالفن كما يقول كالهندسة لا يمكن أن نحكم على قيمته بعجزه أو مقدرته على تأدية هذه الرسالة . ينبغى إذاً كما تنادى هذه النظرة — أن يقصد الفن فى ذاته ولذاته ولا يصح أن يخضع للأخلاق أو المقاييس الاجتماعية المنتشرة . فإن الفن الذى يعتمد على الفلسفة أو الأخلاق أو السرور الحسى كما يعارض كروتشي ما هو إلا فلسفة وأخلاق وسرور حسى وليس بفن . وهناك نزعات فنية حديثة تضاد النزعة الاجتماعية التى يمثلها المكسيكيون وتؤيد ما ذهب إليه كروتشي أهمها النزعة اللاموضوعية التى سبق الحديث عنها وأنصارها كما رأينا يهملون الموضوع ويبحثون فى اللغة الفنية — فى أشكالها وخطوطها وألوانها ، فى ذاتها ولذاتها ، ولهم تأثيرهم ومقدورهم مثل ما لأصحاب النزعة الاجتماعية . وفى الفن الإسلامى أمثلة جمة تقوم على بعض مبادئ النزعة اللاموضوعية .

العبرة بالنهاية : والذى ينبغى تأكيده إن كلتا النزعتين صحيحتان طالما كانت نهاية العملية الفنية فيهما فناً . وماذا يضيرنا لو كان الفن اجتماعياً أو أخلاقياً أو فلسفياً أو قومياً ما دامت النهاية فناً . إننا إذا لم نفرض على الفن معايير اجتماعية وقتية خارجة عن الفن نفسه ، وإذا رفضنا قياسه بمدى قربه أو بعده من الطبيعة الظاهرة ، أصبحت الحقيقة الفنية هى الأساس

فى التقدير ، سواء أكان الفن ممثلاً للطبيعة (representative) أو غير ممثل لها . ويمكن أن نلاحظ أن هناك قطعاً كثيرة تتخذ الموضوعات الاجتماعية كأساس وتحافظ على مظاهر الأشكال الطبيعية ، وموضوعات أخرى مجردة بعيدة عن تمثيل الطبيعة ، وعند قياس النوعين بالمقاييس الفنية نجد أنهما يفشلان من هذه الناحية ، وفى هذه الحالة لا يمكن أن نعتبرهما قطعاً فنية . فليست العبرة إذاً بالقرب أو البعد من الطبيعة الظاهرة ، ولكن العبرة بمعانى الأشكال التى تلعب بها الصور الفنية ، وبما تحمله هذه الأشكال من خبرات إنسانية نستطيع أن نحسها ، ونتجاوب معها ، ونعكسها على حياة الواقع فتأملها من خلال أعين الفنان فيزيد استمتاعنا بها . وإذا تكاثر عدد الجمهور الذى يمكنه أن يحس بمعانى الأشكال التى يلعب بها الفنان على هذا الوضع ، أمكننا القول بأن لغة هذا الفنان أصبحت لغة اجتماعية متداولة . وهذه المعانى لا يمكن أن يخلقها الفنان إلا بالطريقة الفنية الابتكارية التى تتفق وطريقة البحث العلمى . والأعمال الفنية كالنتائج العلمية ، ليست لشعب أو لجنسية وإنما هى ملك للإنسانية – وهذا معناه أن الأشياء ، فى يد الفنان أو العالم ، لا بد أن تتحول من الحدود الضيقة إلى الحدود المتسعة لتمتلكها الإنسانية – تتحول من دنيا القومية إلى دنيا العالمية ، ومن حياة الواقع الوقتية العارضة ، إلى حياة الفن المستمرة الدائمة ، ومن النظرة الشخصية المنعزلة إلى النظرة الاجتماعية الشاملة . والفن على هذا النحو يصبح اجتماعياً إذا كانت هناك عيون مثقفة تستطيع أن تحس معانيه وترجمها . ويتطلب هذا تعلماً مقصوداً لا يقل صعوبة عن

تعلم اللوغاريتمات أو استخدام الرموز الكيائية .

الفن وظيفة اجتماعية : والفن مهما حاولنا أن نجرده لا بد أن يعكس في النهاية روح العصر الذي أنتج فيه ، وشخصية الفنان التي أنتجته ، وذلك لأن الفن وليد الحياة وانعكاس لها ، فهو بذلك اجتماعي ، سواء قصدنا ذلك أم لم نقصد . ولكن من الممكن أن يوجه الفن توجيهاً اجتماعياً قصدياً ليعيد تشكيل الحياة من الناحية الجمالية فيجعلها أرقى ، وذلك عن طريق وضع نظرية جمالية سليمة ، وهذه النظرية الأخيرة لا يمكن تكوينها إلا إذا كانت نظرية صحيحة أخرى عن الحياة ذاتها . لأن النظريتين مرتبطتان ، وتؤثر إحداهما في الأخرى ، ولذلك ففكرة الفن للفن تظهر وكأنها بعيدة كل البعد عن فكرة الفن للحياة لأن الأولى ينقصها الحياة ذاتها في حين أن الفن لا بد أن يكون له دوماً نهاية اجتماعية . ومن الواضح أن لغة العمل الفني وتكوينه ، وطابعه الجمالي ، كل هذه الأصول تتقرر تبعاً لما يحتويه هذا العمل — أي تبعاً لما يمثله الفنان فيه من حقيقة ، وما يعكسه من خبرة ، وما يدين به من مثالية . فبدون فكرة لا يستطيع الفن أن يعيش (sans idée-l'art ne peut pas vivre) . وأول شروط العمل الفني هو توافق الفكرة مع الشكل ، والشكل مع الفكرة . ثم إيجاد وحدة للفكرة ، ووحدة للشكل ، ووحدة للوحدتين . والأفكار ليس من السهل تصويرها في مجردات ، بل لا بد أن تلبس صوراً تخيلية ملموسة . والفنان كإنسان ينبض بالحياة لا بد أن يعكس في فنه اتجاهات الطبقة التي ينتمي إليها وحيويتها . ولذلك فإن الفن في مجتمع منقسم ، كثير الطبقات ، لا بد

أن يعكس صراع هذه الطبقات ، والترعة الماركسية تنادى بفن واع يفتح أمام الحواس فكرة التقدم الإنسانى وغنى الحياة وتحسنها . ولذلك فإن ماركس فى فلسفته لا يفصل بين الجانب الابتكارى للإنتاج والجانب الفكرى للحياة الاجتماعية . فإذا تم تحويل المنهج الاجتماعى للمجتمع ، يجب أن يصحب ذلك خطوة بخطوة تحويل فى الاتجاه التذوقى لأفراد المجتمع وفنانيه على الأخص . إن الفنان الذى يعيش فى فترة معينة لها نظامها الاجتماعى الخاص يحتمل أن يميل إلى النتاج الفنى الذى يتفق مع الكيان الاجتماعى والذى يحمل ذوقه وطابعه . ولا بد فى مجتمع يقوم على نظام الطبقات أن يختلف التذوق من طبقة إلى أخرى . فإذا كان المجتمع منقسماً لا بد وأن نجد مشكلات التذوق والتقدير الجمالى منقسمة كذلك ، وسوف لا يستطيع الوصول إلى نتائج علمية موحدة للتقدير الجمالى لسائر هذه الطبقات . فما دامت هناك طبقات مختلفة فلا بد أن يتبع ذلك وجود مثاليات مختلفة للشيء الجميل ، ومعايير للجمال ترتبط بالمستوى الاقتصادى لكل طبقة . ويضحمل أدب الطبقة وفنها مع اضمحلالها . والقياس الجمالى يختلف من طبقة إلى أخرى ومن عصر إلى عصر ولذلك فهو مسألة نسبية . إن الظروف المادية هى التى تقرر ولادة الفن ونموه . والإنسان فى محاولة إخضاعه للطبيعة واجه ظروفاً عملية : كان لا بد له لكى يعيش أن يأكل ويلبس ، ويختبئ فى مأوى ، وعلى ذلك فالفن البدائى يتميز بتحقيق هذه الضرورات العاجلة . كان الفنان البدائى مضطراً لكى يحارب أن يتكر أقنعة مخيفة ، ويكسوها بأنواع مرعبة من الطلاء وذلك ليشير

الذعر في عدوه . وهذا يثبت أن الجوانب المادية وضرورات الحياة كانت وراء التزعة الفنية وسند لها ، كما يثبت أن الفنون هي وظائف اجتماعية ، فهي تعكس وتسجل كل مظاهر العصر الخاصة ، واتجاهاته الجمالية . ولذلك فإن المحاولات التي تبذل لفصل الفن عن هذه الضرورات تبعد بالفن عن المكانة اللائقة به وسط التحولات الاجتماعية .

من التجريد إلى القصة الوصفية : في الوقت الذي اتجهت فيه أوروبا وأمريكا إلى التجريد ، وفقدت كثيراً من الصور مظاهرها الطبيعية التي كانت تؤثر بها على الجمهور ، كانت هناك موجة أخرى مستعرة في المكسيك تعيش بعيداً عن هذه الحركات ، وهذه الموجة نمت اتجاهها قصصياً اجتماعياً فريداً . فقد مكن تاريخ المكسيك الفنانين من إعادة إحياء فن تصوير القصة على مساحات حائطية كبيرة . ويمثل هذا التاريخ الكبت الذي عاناه المكسيكي الهندي منذ الغزو الأسباني ، والذي جعله يحتفظ بنوع من الألم العميق الذي يريد التعبير عنه ، وهذا الكبت من الأسباب التي تزود الفنانين عادة بطاقة انفعالية لها تأثيرها في قيمة فنهم . وتتميز التزعة المكسيكية الحديثة بانتخاب بعض الاتجاهات التي كان كثير من الفنانين في شغل شاغل عنها بحثاً عن الصيغ الفنية . وكان مصدر الفن المكسيكي الحديث هو مثالية الثورة الاجتماعية التي أخرجها رقييرا ، وأوروسكو ، وسيكيروس ، وتمايو ، وغيرهم في صورة واضحة .

لم تبرز سنة ١٩١٩ حتى كانت الثورة في المكسيك قد نجحت وقد

تكونت حكومة من الفنانين في خالسكو . فقد دعا المصور زينو Zuno حاكم الولاية ، بالاشتراك مع كيفا Cueva ورومو Romo وغيرهما ، دعوا إلى عقد برلمان من الفنانين العسكريين ليناقدوا مكانة الفن والثقافة . وقد أرسل سيكيروس Siqueiros وأوروسكو روميرو Romero وغيرهما إلى الخارج . وقد التقى سيكيروس برقييرا في باريس وأشعل كل منهما الآخر بأفكار سياسية ترتبط بتزعات جمالية جديدة ، وكنتيجة لذلك أصدر سيكيروس نشرة في برشلونة سنة ١٩٢١ يعلن فيها عن فن ثوري جديد يعتمد في أساسه على التركيب الحى للفن الهندي ومقللا من قيمة المثاليات الأوربية المنحلة . أما عن رقييرا الذى رجع إلى المكسيك عن طريق إيطاليا ، فقد شاهد هناك رسوم الأربسكا الكثيرة ، والمزايكو الحائطي الذى خلفه الفن البيزنطى ، وكذلك بعض نماذج من الفن الأتروسكان التى أيقظت في نفسه قوة الفن المكسيكى القديم . وقد وجد صغار الفنانين في رقييرا مدرسا ومحاضرا . وكان منزله يعج بالاجتماعات التى تنظم فيها خططه ، وتنشر نشراته ، والتى اتفق فيها على أن يكون هناك فن حائطي للناس . وقد طالب هؤلاء الفنانون بجدران المباني العامة ليجعلوا منها لوحات لفنهم ، وقد كانوا أحرارا في اختيار بعض موضوعاتهم ، والتعبير عنها بما يرون . ولم يمض وقت طويل حتى كان الفنانون يتسابقون على « السقالات » ليغطوا الجدران . فقد أعطيت كنيسة قديمة للفنان مونتيجرو (Montenegro) وزميل آخر ، وحولت إلى قاعة محاضرات ، ومدرسة . كما أعطيت المدرسة الإعدادية القومية

إلى رڤيرا وأتباعه : ألفا دى لا كانال (Alva de la Canal) ، وريفلتاس (Revueltas) وكاثيرو (Cathero) وسيكيروس وغيرهم سنة ١٩٢٢ ، وسنة ١٩٢٣ . وكل هؤلاء كانوا أعضاء فى رابطة المصورين والنحاتين التى كانت تصدر جريدة هجومية تسمى الماشيت . وقد رسموا فيها وطبعوا بالأحمر والأسود معاونين رؤساء تحريرها سيكيروس (Siqueros) ورفيرا Rivéra وجيريرو (Guerrero) . وأخذ الفنانون بعد ذلك يكسون جدران مختلف المؤسسات والمصالح ومنها مبنى وزارة التربية الذى رسم فيه رڤيرا ، ومبنى الجامعة بجوادى اللاهارة الذى ملأه أروسكو برسومه . وقد كانت دعوة الفنانين مثيرة ومحركة للرأى العام حتى إنهم فى المرة الأخيرة عندما دعيتهم وزارة التربية ليكسوا بعض الجدران بفنهم فلم يستطيعوا الصعود على السقالات إلا وفى جيوبهم مسدسات لحماية أنفسهم من الرجعيين . ولما كان الفن فى هذه الحالة قد اتجه اتجاه اجتماعياً لم يكن يأنف الفنانون من تصوير شخصيات بعينها ورسمها فى وضع البرجوازيين ، كما أنهم لم ينجلوا من أن يصورا رجال الدين فى بعض الأوضاع التى كانت تنبه الشعور نحوهم .

دييجو رڤيرا : فقد عكف رڤيرا (Diego Revéra) (١٨٨٦ -) ست سنوات متواصلة دون أن يكل وهو يغطى ردهات وزارة التربية : يصور الأسواق الهندية ، وقد صور فيها الفلاحين وهم يتسلمون الأراضى ، وصور مناظر الثورة الاجتماعية التى كان يحلم بها ، كما صور الأبطال زاباتا (Zapata) وكاريللو بويترى (Carrillo Puerto)

وغيرهما، وصور الأرستقراطيين، والعمال، والجنود، ثم انتهى أخيراً من رسم لبعض موظفي الحكومة ذوى المراكز الرئيسية مثل فوسكونسلوس (Vascancelos) الذى كان له آراء سياسية لم تعجب رفييرا. كما صور رئيس وزارة فى ذلك الحين فى شكل شخصية برجوازية متنفخة جعلت رئيس الوزارة يثور، ويشكو رفييرا لرئيس الجمهورية. ولكن كالاس (Calles) الذى شكاه إليه رئيس الوزارة، وجد نفسه ممثلاً هو الآخر فى الصورة فى شكل مقنع رفيع، مع شخصية أخرى تدعى توردس (Tories) وغيرها من الشخصيات التى كانت ترمز للثورة. وتتمثل مقدرة ديجو رفييرا فى قوة احتماله للآلام، وفى وضع كل مجهوداته فى كلية متوافقة. فقد استطاع أن يصوغ تفاصيل لوحاته فى كليات مميزة، انظر شكل (٥٦). بدأ رفييرا أولاً بدراسة أساتذة الفن الإيطاليين، ولم يكن كغيره من الفنانين الذين درسوا هؤلاء ليتطبعوا بطابع أكاديمي، ولكنه على عكس ذلك استطاع أن يستخدم هذه المعلومات كوسائل مساعدة مكنته من أن يزيد غنى تعبيره القصصى الذى كان محملاً بالشحنة الانفعالية المرتبطة بالحياة اليومية للفلاح. فرقييرا استطاع أن يقول قصة لها قيمتها وتأثيرها بالنسبة للعصر كله. كما استطاع أن ينقل ما استفاده من يوتشالو، وبيرو دلا فرانثسكا، وتنتورتو، فى إنجاح عمله من الناحية التركيبية، وجعله مقنعاً كلوحات حائطية زخرفية. ومن أهم ما استطاع أن يحتفظ به رفييرا قدرته على أن يصور القصة التى نجحها فى طفولتنا، ولكنه نجح فى تصويرها لا بلغة الأديب الرمزية، وإنما بلغة المصور. ورسوم رفييرا

الحائطية الكبيرة في الدور الأول لمبنى وزارة التربية بمدينة المكسيك ،
تتضمن على بعض العمال الذين يتجهون إلى العمل داخل منجم ، وعمال
يذيقون السكر في الأواني ، ونساء « تيتيواكان » اللاتي يصبغن الأقمشة
بلون أزرق جميل . ويمكن أن تذكر أيضاً لوحته الحائطية (موت بيون)
والتي يسجل فيها حالة الحزن الساكنة الأليمة . ويعيب البعض على رقيرا
أنه أحياناً ينسى نفسه كفنان ويتجه اتجاه البروباغندا ، ولكنه على أى
حال قد نجح في إكساب صوره الهدوء ، والإحساس بالتصميم . ونجح
في تحميلها رسالة فكرية بجانب ما تحمله من قيم جمالية . ويحدثنا ديجو
رقيرا في رسمه الحائطي المقام بمبنى الفنون الجميلة الآن بمدينة مكسيكو
فيقول واصفاً الجزء الأوسط ، شكل (٥٤) : « الصانع ذو المهارة العالية يسيطر
بالآلة الميكانيكية (العلم والصناعة) على قوى الطبيعة . في الوسط عند التقاء
التلسكوب والميكروسكوب ، يحيطا الرؤية متقابلان كذراعى مقص ،
يد تبرز من الآلة الميكانيكية ، تحمل كرة تحتوى ذرات من الأكسجين ،
والهيدروجين ، والنيتروجين ، والكربون . خلية حية تنقسم . تمثيل
الجنس بالصفات البيولوجية للأجسام الحية مع اختلاط الكروموزومات .
الآلة الميكانيكية في شكل اجتماعي تحتوى إلى الجانب الأيمن سرة القوم
يتمتعون أنفسهم ، بينما في الجانب الأيسر الأسرة العمالية ينظمها لينين ،
ويظهر وهو يوحد بين فلاح أسود ، ومحارب أمريكي أبيض . في كلا
الجانبين ، إلى الأيمن المجتمع الرأسمالي بمتناقضاته ، وإلى اليسار تبرز
العناصر الجديدة لبداية عالم اجتماعي بمتناقضاته الفاشستية . رجل في

مفترق الطرق ينظر بتشكك ولكن متمنياً عالماً أفضل . فى الجانب الأيسر ، شكل (٥٣) ، يظهر المجتمع الرأسمالى فى أحسن حالاته وأردئها ، العقل البشرى يتوغل فى أكبر وأصغر مظاهر الحياة ، نور جيھويه (Gihoyah) يتحول إلى كهرباء لخدمة الإنسانية . أشعة (X) للعلم والطب والضوء والقوة : دارون يضع نظرية التطور ، الدين ينصهر بالعلم التجريبي ، ولكن يمحى بجمود فى وثن الإله . فى الحلف صورة البطالة ، الثراء والفراغ للأقلية ، الظلم والبؤس والكبت للجمهور الشقى ، وفوق كل هذه التفاصيل تظهر الحرب الإمبراطورية ، كما يظهر فى الأسفل طلبة عالميون يرون حقيقة الحياة العلمية خلال العدسة المكبرة . ثم يوضح لنا رقيرا فى الجانب الأيمن ، شكل (٥٢) ، صورة لما يتمثله كمجتمع مثالى هى الأساس لمجتمع عالمى فيها : عمال عالميون ، يرون خلال العدسة المكبرة النظام المستتر خلف الأجسام الحية ، الكبير فيها والصغير ، كما يرون بداية حقيقية لحياة إنسانية مقامة على مجتمع بلا طبقات ، يتميز بالتفاهم المتبادل بين أفرادہ ، مبنى « بلينين » ممسكا بالعلم الأحمر الذى يمثل الوحدة العالمية لعمال العالم ، وكارل ماركس ، وفردريك أنجلز ، وليون تروتزكى ، وزعماء عمال « العالمية الرابعة » يوضحون لعمال العالم ، الطريق الصحيح لمستقبل مجتمع إنسانى . وفى الحلف طبقه المجاهدين ، إضرابات ، الفلاحين فى عطلات ، مواقع فى الشوارع ، وفى أعلى الجمهور المنظم فى الاتحاد السوفيتى يتقدمون إلى الأمام . وفى الحلف قبر لينين وحائط الكرملين (Krémelin) وفى وسط كل ذلك تمثال القيصرية ، الفاشستية مقطوعة الرأس بلا نظرية علمية متفق عليها ،

ولكن هذه الفاشستية الجامدة تعلوها آثار الطلقات .

ذلك ما يحدثنا به رقييرا في أغلب رسومه الحائطية التي تملأ دور الحكومة في مكسيكو وكثير من المدارس والمؤسسات - يدعو القوم إلى التعاون ومحو الطبقات والتكتل في سبيل رفعة المجموع لا العدد القليل المحظوظ. جوزى كليمنت أوروسكو : أما أعمال جوزى كليمنت أوروسكو

(José Clemente Arozco) (١٨٨٣ - ١٩٤٩) فلها مظاهر أخرى غير أعمال رقييرا ، ففي الحالة التي كان رقييرا يحاول أن يقص فيها قصة للشعب المكسيكي ، فقد استطاع أوروسكو أن يخرج الكبت والضغط الذي أصبح جانبا سيكلوجيا في تكوين المكسيكيين الهنود . ولا شك أن شخصية أوروسكو ترتبط إلى حد كبير بشخصية مايكل آنجلو ، فتتوفر الإثارة في كلتا الحالتين ، ولكن الناحية الانفعالية لأوروسكو خفيفة ، ومرعبة ، أكثر من أي فنان إيطالي . وصوره ماهي إلا انعكاس لحالته الانفعالية ، وبذلك ميزت اتجاهه عن النزعات الأوربية الحديثة ، ولكن فيها شيء مستمد من الجريكو وغيره من فنانى الباروك ، وشخصيات أوروسكو يمكن رؤيتها بشكل واضح في الصور الحائطية في جوادالاهارا في مبنى الجامعة الحكومية ، وهناك استطاع أوروسكو أن يعبر عن الإيقاعات الحزينة التي سببتها كل المحاكمات الظالمة التي حدثت تحت سطوة الزعامة السيئة . ومثالية أوروسكو محرة من الصور التقليدية ولذلك كان لها قوة مباشرة مكتسحة . ففي صورة حائطية له في دار تيموس ، وهي موضحة في شكل (٥٥) ، قد استطاع أن يعبر عن المسيح الذي أوقف من

قبره بشكل ليس فيه علاقه بالتصوير الأوربي ، ولكن له علاقة إلى حد ما بالتأثير البيزنطى . والصورة فيها شىء من الغرابة والفرع . ويحدثنا أورويسكو أحاديث أخرى فى رسومه فكان يسخر بنظام الطبقات ويصوره أشنع تصوير ، ترى أشخاصه ضاحكة ، باكية ، ساخرة ، شاخصة ، يجسد الآلام تجسيداً مربعاً — وقد رسم صورة تمثل نكبة العالم (Catastrofe Mundial) وهى إحدى رسومه الكبيرة الموجودة فى مبنى الفنون الجميلة بمدينة مكسيكو . وتلك الفاجعة العالمية التى يجسدها أورويسكو خير دليل على مقدرة هذا الفنان : فالعنف والقوة والألم والمأساة ، البشاعة والقسوة وسكرات الموت ، التباين فى اتجاهات أشكاله التى يستخدمها . . . كل هذه صفات قليلة من كثيرة يحملها هذا الرسم الحائطى .

دافيد الفارو سيكيروس : وليسيكيروس (David Alfaro Siqueiros)
(١٨٩٨ —) نفس الثورة الانفعالية التى يعبر عنها أورويسكو ، ويطلق عليه أحياناً فان جوخ المكسيك ، لأنه استطاع أن يحول انفعالاته إلى عجيبة التصوير ، غير أن انفعالات فان جوخ كانت حباً لا يستطيع السيطرة عليه ، وفى حالة سيكيروس كرهاً لا يستطيع ضبطه ، ويمكن سيكيروس باستخدامه الفرشة أحياناً ، ومسدس الدوكو أحياناً أخرى ، من أن يصور العمق ، وهو فى هذه الناحية يعد أستاذاً من الدرجة الأولى . وفى صورته المشهورة ، شكل (٥١) « صدى الاستغاثة » يظهر العمق بوضوح ، فسيكيروس فى الحقيقة ، يلعب بالبعد الثالث أو الرابع إذا جاوزنا الوصف ، فرسومه تكاد تخرج من الصورة ، وصورته رقم (٥٠) « يوم الحرية » توضح شخصيته .

والواقع أن هؤلاء الفنانين الثلاثة قد تمكنوا من الدراسة في كنف التقاليد ولكنهم جعلوا من التقاليد حصناً واقياً دفع رسومهم إلى مرتبة الحياة والخلد ، لا سجنًا مميتاً أفقد هذه الصور الحياة وأبعد عنها الروح .

روفينو تمايو : أما تمايو (Rufino Tomayo) (١٨٩٩ -) فقد رسم صورته فوق حامل ، وهو من المكسيكيين القلائل الذين سيطروا على اللون وأعطوه ناحية وصفية حسنة . وقد تأثر تمايو بالخبرات المحلية ، وخبرات المدرسة الفرنسية ، وكثير من صورته تنحوم منحنى شاعرياً ، انظر شكل (٥٧ ، ٥٨) .

يقول نورثروب إن آخر الثقافات التي مرت على المكسيك في الوقت الحاضر تنعكس في فن التصوير الحائطي الاخذ في الاتساع ، والنمو ، تدب فيه الحياة والسكون . رسوم بالفرسكا تتشكل بهشيات تتطلب من الفرد رحلة إلى روما ليجد لتلك الرسوم معادلاً . يصور لنا الشخص الإنساني بمهارة تقارن بمهارة ميكال آنجلو ، وتنتورتو ، وألجريكو . وكل ممثلي النزعة المكسيكية اتجهوا إلى الجانب الوصفي في صورهم . وخلقوا مدرسة اجتماعية كان لها تأثيرها على الجمهور وعلى السائحين . وهذه الصور الحائطية معظمها نقد للاتجاهات البرجوازية التي كانت سائدة ، ودفع في اتجاه وحدة العمال ، وتعبير عن رسالة العلم والثورة الصناعية الحديثة وما إلى ذلك . وقد اعتبرت النزعة المكسيكية اجتماعية لأنها لعبت بالرموز الوصفية وبالموضوعات التي وجدت صدى لها في الجمهور الكبير . وقد بولغ في هذا الاتجاه للدرجة التي جعلت رقيراً ينسخ صوراً فتوغرافية لبعض الشخصيات التي يريد التعبير عنها في رسومه الحائطية ليوضح بها فكرة معينة للرأي العادي .

الفصل الثامن

الآثار التربوية للفن الحديث

انهيار التوجيه الأكاديمي : رأينا عند استعراضنا للفن الحديث أنه يشتمل على مدارس متعددة ، وعقليات متنوعة ، وابتكارات فريدة ، كما لاحظنا أنه يتميز بالتطور وعدم الجمود ، والمدرس كالفنان الحديث المحرر في الرؤية ، يجب أن يرى بعينه قima فنية جديدة ، حتى يستطيع أن يستبدل بالنظرة الأكاديمية السائدة ، نظرات أخرى متحررة تساعد على نمو التلاميذ ، كل في اتجاهه ، مهتدياً في ذلك بما أنتجه الفن الحديث .

أسلوب التجريب والكشف : وقد رفع الفن الحديث من قيمة عملية التجريب ، نتيجة لتشجيعه الكشف الجديدة ، وعلى ذلك أصبح من واجب المدرسين ، تمشياً مع هذه الروح ، ضرورة إتاحة الفرصة لتلاميذهم لتجريب خامات متنوعة بأساليب مختلفة ، ليفتحوا عقلياتهم لتقبل القيم الجديدة ، كما يمكنهم تذوق معايير متطورة لتقدير الجمال غير النوع المألوف ، ولذلك يمكن القول بأن الثقافة التي يمكن أن ينالها المدرس نتيجة دراسته للفن الحديث تجعله أكثر تقبلاً لعدد من القيم الفنية لها قيمتها في تقديره للإنتاج الفني المتنوع الذي ينتجه تلاميذه ، كما تجعله أكثر قابلية على الكشف والتجريب ، والسير بعقلية متطورة مع تلاميذه .

من الصورة إلى الحياة : ويستطيع المدرس أيضاً أن يربط فن تلاميذه بحياتهم ، وهو بذلك يمكنه أن يكسب فهم قima من النوع الذى كشفه الفن الحديث ، يكون لها دورها فى سائر ما يتناوله التلميذ من سلع . فالفن الحديث ، كما رأينا فى الفصل الثانى ، هو الذى مكنتنا من رؤية الحياة بوجهة جديدة انعكست فى العمارة ، وفى الأثاث ، وفى شكل الفترينات ، والإعلانات ، والملابس ، ومعظم الأشياء الدقيقة التى تتناولها يد الإنسان . فى دروس الفن يستطيع المدرس أن يوجد الصلة بين القيم الجمالية الحديثة التى يسعى مع تلميذه إلى تحقيقها فى الصور - يوجد الصلة بينها وبين الأجسام التى تحيط به ويتداولها فى حياته . عند ذلك يصبح لهذه القيم معنى تطبقى يتفق وحاجات الحياة .

الرؤية الجديدة للطبيعة : وقد مكنتنا الفن الحديث ، من رؤية الطبيعة بشكل مغاير ، للنظرة الشائعة الأكاديمية ، ذات الطابع الثابت ، عن المراثيات ، مكنتنا الفن الحديث من أن نرى إمكانيات مختلفة فى الشيء الواحد ، فإذا أعطيت جسماً ما لفنانين من مدارس مختلفة لكان تعبيرهم عنه مختلفاً فى كل حالة ، وبذلك فإن مجموعة النظرات التى تدرك تجعل فهمنا لحقيقة الطبيعة أغنى وأشمل . حتى فى حالة الفنان اللاموضوعى ، الذى لا يبدأ بموضوع ملموس ، ويمارس ابتكاراته فى مجردات ، مثل هذا الفنان ، لا يعد معزولاً كلية عن الطبيعة ، ولا عن العالم الخارجى ، فكل ما يسجله ، فى تعبيره ، ما هو إلا انعكاس لنظام طبيعى فى تكوينه الخاص ، وقد كان من اليسير على المتفرجين على التعبيرات اللاموضوعية أن يروا فيها

إمكانيات طبيعية منظمة ، لأشكال يسهل التعرف عليها ، ويربطونها
 بخبرات موضوعية تجعل لها معنى مستصاغاً في أذهانهم ، وذلك على الرغم
 من ابتعاد الفنان كلية عن المصادر الطبيعية . فلو نظرنا على سبيل المثال
 لصورة ستيوارت ديفيز الموضحة فيما بعد شكل (٥٩) لأحسنا فيها بعمارات ،
 وشوارع ، وشمس ساطعة ، رغم أن الرموز المصطلح عليها التي توضح هذه
 المعاني الخالدة غير موجودة . وفي الحقيقة إن هذه الأنظمة التشكيلية المجردة
 تتضمن معنى الطبيعة أكثر مما تتضمنها المحاكاة الميثة الدقيقة لها ، إذ أن
 تلك المحاكاة يتقيد فيها الفنان غالباً بالعارض الذي يخفى عن عينيه القيمة
 الدائمة .

الفن الحديث وفترة المراهقة : وقد عرفنا أن الطفل عندما يصل إلى
 فترة المراهقة ، يحدث له تردد ، ويبدأ يحلل إنتاجه ، ويضاهيه بالطبيعة ،
 وعلى ذلك فآزمة المراهقة تجعله يتذبذب بين ثلاثة اتجاهات : إما أن
 يستمر في الاتجاه الأكاديمي ، أو يسير في اتجاهه الفطري بدون اقتناع ،
 أو يحجم عن الرسم ويستبدل به اللغة كوسيلة للتعبير . والتلميذ المتردد عادة
 يشعر بالنجاح إذا بدأ بأسلوب تجريدي كالمبتع في المدرسة اللاموضوعية
 (انظر الأشكال المرافقة من ٦٠ - ٦٣) فهو في هذه الحالة لا يحتاج إلى
 مضاهاة إنتاجه بالطبيعة ، وخبرته الجديدة ستساعده بلا ريب على التعبير ،
 وتمحو التردد تدريجياً ، وسيجد عالماً فنياً آخر لا يحتاج منه إلى الصنعة والمهارة
 التي تتطلبها محاكاة الطبيعة ، بل سيحتاج منه إلى صقل تكوينه على أسس
 فنية بحتة . وقد حاول طلبة المعهد العالي للتربية الفنية مع تلاميذهم في التعليم

العام تجريب بعض هذه الجوانب التجريدية في التربية العملية ، وقد نجح التنظيم في كثير منها بشكل ملفت للنظر وفيما يلي بعض أمثلة الأشكال من (٦٠ - ٦٣) توضح التعبير باستخدام الأسلوب التجريدي اللاموضوعي . ويمكن أيضاً الاستفادة من محاولة أخرى في التجريب وهي استخدام بعض أنواع من الحمامات مع البعض الآخر لإخراج وحدة ذات طابع مميز، وهذه الفكرة التي بدأت تشق طريقها في التربية الفنية مستمدة في الواقع من تجارب المدرسة التكعيبية المسطحة ، التي أدخلت ورق الجرائد، وبعض مظاهر أشكال النسيج ، في مشكلات التصوير الحديث ، شكل (٦٦، ٦٨) . كما يمكن أن تعالج الأشغال اليدوية على أساس القيم الهندسية التي اكتشفها الباوهاوس وجعل التصميم الهندسي اللاموضوعي الأساس في مشكلات الإنتاج العملي كصنع منضدة أو عمل كرسي .

أنواع جديدة من الموضوعات : وقد أثار الفن الحديث أنواعاً جديدة من الموضوعات تتناسب مع القرن العشرين - فلقد أدخلت الآلة ، والموضوعات الاجتماعية ، والفلسفات السياسية المستحدثة ، والنظريات العلمية ، كأنواع جديدة من الموضوعات : فصورت مآسى الحروب ، شكل (٦٧) ، ومضار الاستعمار ، والحرية ، والوحدة ؛ كما ظهر ميدان اللاشعور الذي أهتم بالموضوعات المتعلقة بالأحلام بأنواعها المختلفة واتخذ منها محوراً جديداً لم يكن مألوفاً من قبل - وهذه الموضوعات المذكورة مرتبطة بروح العصر ويمكن أن تستغل في التربية الفنية الحديثة كمثيرات جديدة للتعبير .

الفن الحديث وأنماط التلاميذ : وقد شاهدنا في دراستنا لفن الأطفال

في دور المراهقة أنماطاً متميزة يمكن للمدرس التعرف عليها وتنميتها مستعيناً في ذلك بالأنماط والمدارس التي برزت في الفن الحديث ، ويمكن أن يتخير المدرس بعض الموضوعات التي تتلاءم مع النمط التعبيري لكل طفل . فيصح أن يرسم التعبيريون وجوها معبرة ، أو أقنعة ، كما هو واضح في الأشكال المصاحبة (من ٦٩-٧١) ، التي حاول فيها التلاميذ التعبير عن بعض الشخصيات ، ويلاحظ تميز كل منها بشكل واضح . أما التجريديون فيمكن إعطاؤهم أوراقاً ملونة لتنظيمها في علاقات جمالية مراعين فيها : توزيع الألوان ، والقواتم والقوابع ، وملامس السطوح . والزخفيون يلذ لهم التعبير عن موضوعات تتميز بهذا الطابع ، وقد برز الاتجاه الزخفي ، شكل (٦٥) في لوحة عبر فيها الطالب عن الصلاة واستخدم الحفر على الشمع ويلاحظ فيها العناية بأشكال الأرابسك الموجود بالحائط وبعض أنواع الكتابة ، وفي السجاد المفروش في الأرضية ، وهذا أحد المظاهر التي أثارت اهتمام هنري ماتيس ، ووجه النظر إليها ؛ كما أن محاولة التلاميذ في اللعب بلون فاتح على أرضية قاتمة شكل (٦٤) ، أو العكس شكل (٦٧) ، لما يساعد على جعلهم يحدرون المساحات بشكل واع ويتحسسونها كأنظمة رئيسية في تكويناتهم . ويمكن استغلال بعض الموضوعات الوطنية والاجتماعية لاثارة الاتجاه القوي ، وهو يتناسب كلية مع الطلبة الذين يتجهون اتجاهها وصفيًا . ويمكن تنظيم التعبير عن هذه الموضوعات مستخدمين الطريقة التي لجأ إليها الفنانون المكسيكيون إما في رسوم حائطية ، أو ستائر وكواليس مسرح ، أو أعمال جمعية على مساحات كبيرة من الورق ، أو الكرتون ، وهذه

الموضوعات مثل تأميم قناة السويس ، ومشروعات الثورة الاجتماعية التي نفذت أو ستنفذ : مثل مديرية التحرير ، وكهربة خزان أسوان ، والمساكن الشعبية ، والسد العالي ، وتوزيع الأراضي ، والحرس الوطني ، وجيش التحرير ، والوحدة العربية ، وكلها موضوعات يمكن التعبير عنها بشكل يزيد من الوعي القومي ، ويوحد في المشاعر العامة ، والأهداف الاجتماعية ؛ أما الرمزيون فيستفيدون من اتجاهات كالتى برزت في أعمال بول كلي ، أو چون ميرو ، أو بعض السرياليين . والرمزيون عادة يمكنهم معالجة موضوعات أخرى بطريقة حديثة كالتعبير عن الحرية ، أو الاتحاد ، أو وحدة الأمم العربية ، أو المساواة : كل ذلك بطريقة تجعل هذه المعاني واضحة . والرمزية يمكن أن تكون من إلهام فردى أو من مصدر اجتماعي ، المهم هو تعويد التلاميذ الذين يتجهون هذا الاتجاه البحث الذى يغذى استعدادهم وينميهم .

ابتكار خامات وطرق جديدة للتعبير : وقد ساعد الفن الحديث على ابتكار خامات جديدة تتناسب ومشكل التعبير ، فمثلاً نجد مع سيكيروس أنه ابتكر طريقة جديدة للتعبير باستخدام الدوكو . وقد شاهدنا روهو يتأثر بالصنعة التى ألفها فى الزجاج المعشق بالرخام ، وجعلته يصيغ الحامة صياغة مبتكرة ، ثم رأينا فى جيرنكا استخدام بيكاسو للأبيض والأسود والرمادى استخداماً فريداً فى نوعه ، أما شخصية مثل شخصية منديان فقد ابتكر طريقة فى استخدام الخطوط الرأسية السوداء على أرضية بيضاء ناصعة ، ولم يكن فى استغلاله لهذه الخطوط إلا مبتكراً لطريقة جديدة ، وظهر مع فنانيين مثل جابو الزجاج ، وبعض الفنانين حاولوا استخدام البلاستيك أو الأبلكاش — ويستطيع المدرس أن يجرب

مع التلاميذ خامات جديدة بعد أن يكون قد أعدّها على سطوح مختلفة ليرى إمكانياتها ، ثم يقدمها لهم ليصوغوها في أسلوب تعبيرى أصيل .

تنظيم تكوين الصورة على أسس جديدة : وقد اعتدنا في تفكيرنا من ناحية التكوين أن ننظمه بالمنطق الوصفى فقط ، فلا نستطيع أن نتحرر من علاقات الأشياء بعضها ببعض كما ترى في الطبيعة ، ولكن الفن الحديث علمنا أن التكوين وتنظيم الصورة يمكن أن يبتكر على أسس مختلفة كل الاختلاف ، فالصورة قد تكون محوراً لمجموعة صور في آن واحد ، كما سجل ذلك سلفادور دالى ، في إحدى صوره التي يعبر فيها عن مجموعة من الحواطر صاغها في وحدة لا تعتمد على المنطق العيني وحده شكل (٧٢) . وقد لاحظنا أن الأطفال في صغرهم يرون من زوايا مختلفة في وقت واحد ويجمعون فكرتهم في صورة واحدة ، ومنطقهم هذا كان يؤخذ في الماضي على أنه خطأ ولكن الفن الحديث علمنا أنه منطق سليم بل هو أسلم من منطق الفنان الأكاديمي الذي لا يرى إلا من زاوية ضيقة .

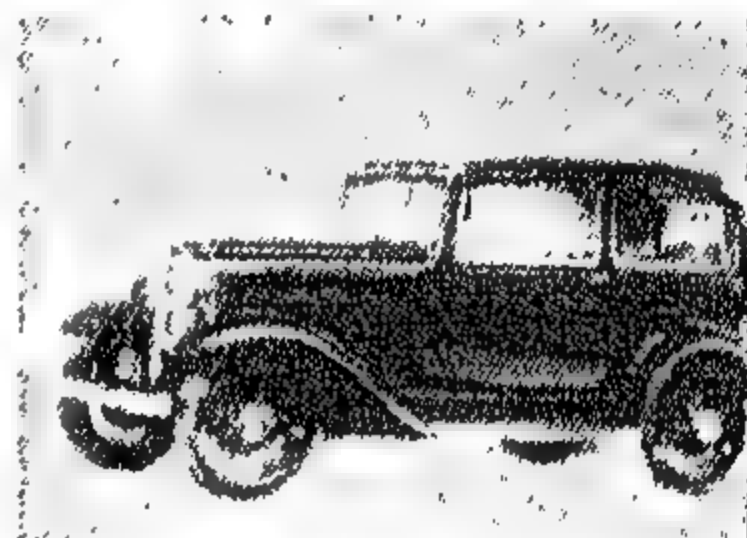
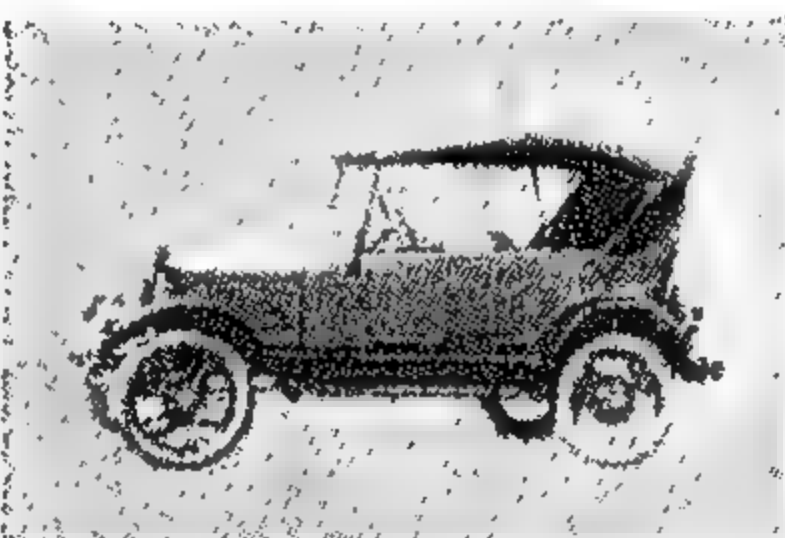
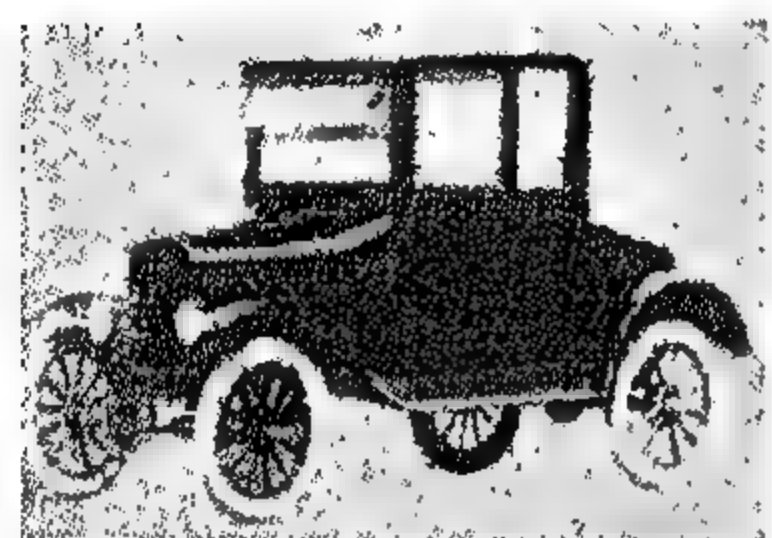
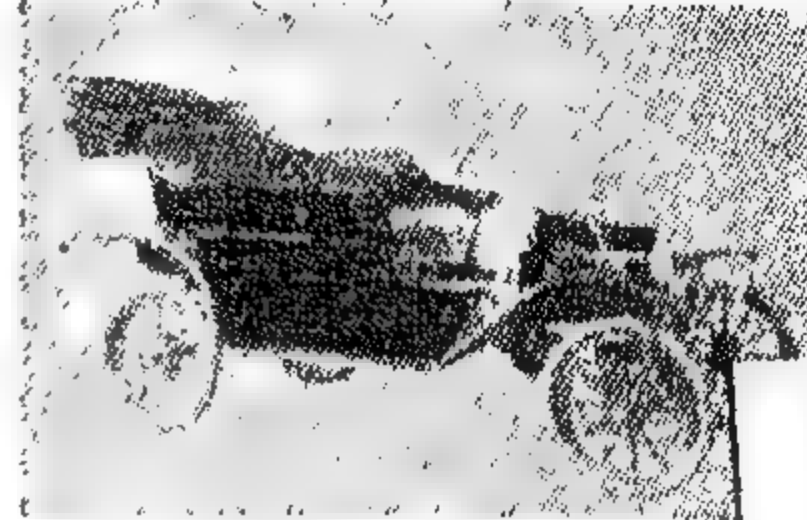
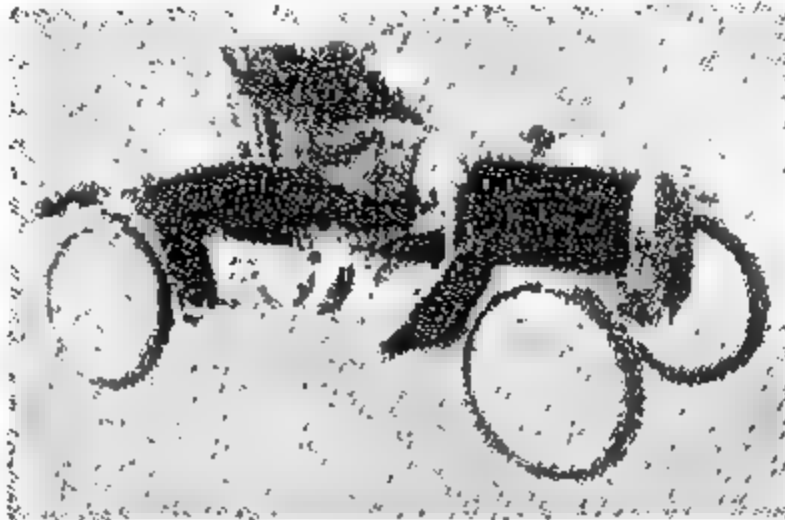
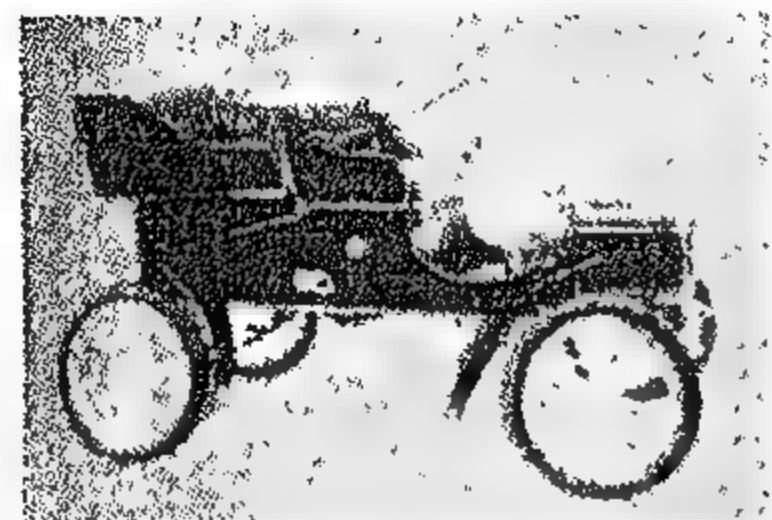
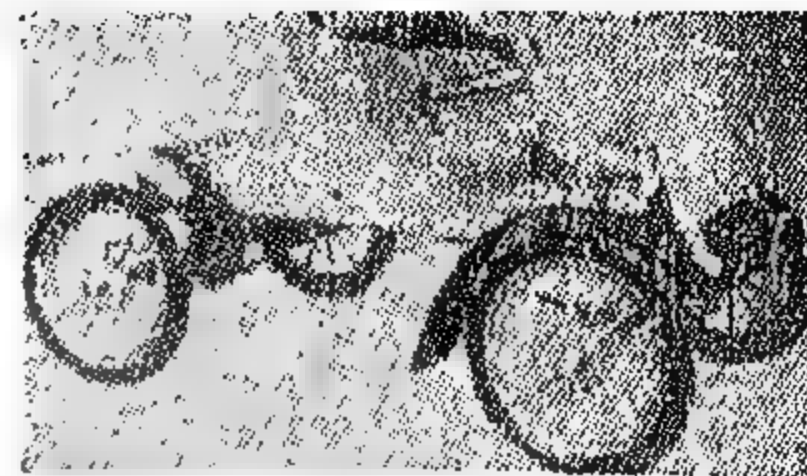
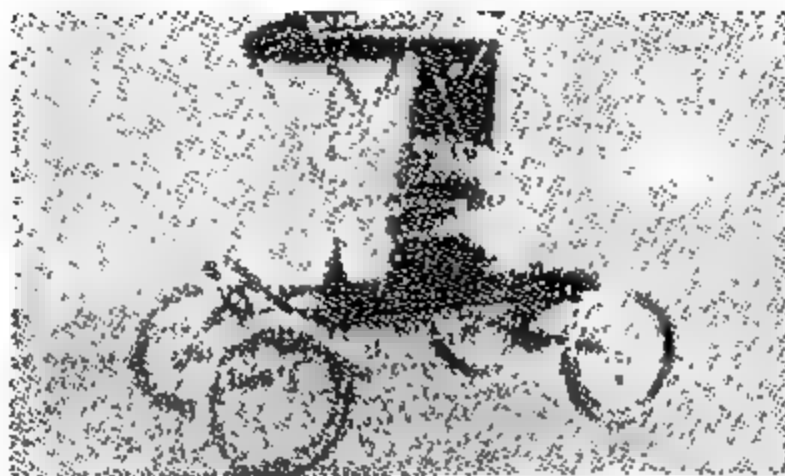
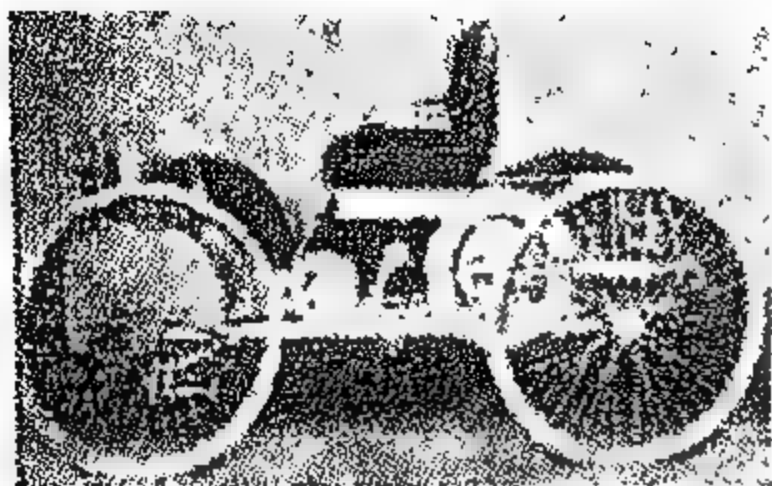
كتب للمؤلف

- ١ - التجريد في الفن : مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٠ الثمن ٥
- ٢ - اتجاهات في التربية الفنية (طبعة ثانية) : دار الفكر العربى ١٩٥٥ الثمن ٣٠
- ٣ - الخبرة والتربية (ترجمة) : دار المعارف بمصر ١٩٥٤ الثمن ١٨
- ٤ - أسس التربية الفنية (طبعة ثانية) : دار المعارف بمصر ١٩٥٦ الثمن ٤٠
- ٥ - الفن والتربية : دار المعارف بمصر ١٩٥٥ الثمن ٥٠
- ٦ - الفن الحديث : دار المعارف بمصر ١٩٥٧
- ٧ - الأشغال اليدوية للمعلمين (ثلاث أجزاء بالاشتراك مع الأستاذين عبد الله حجاج ومحمد شفيق الجنيدى) تحت الطبع .

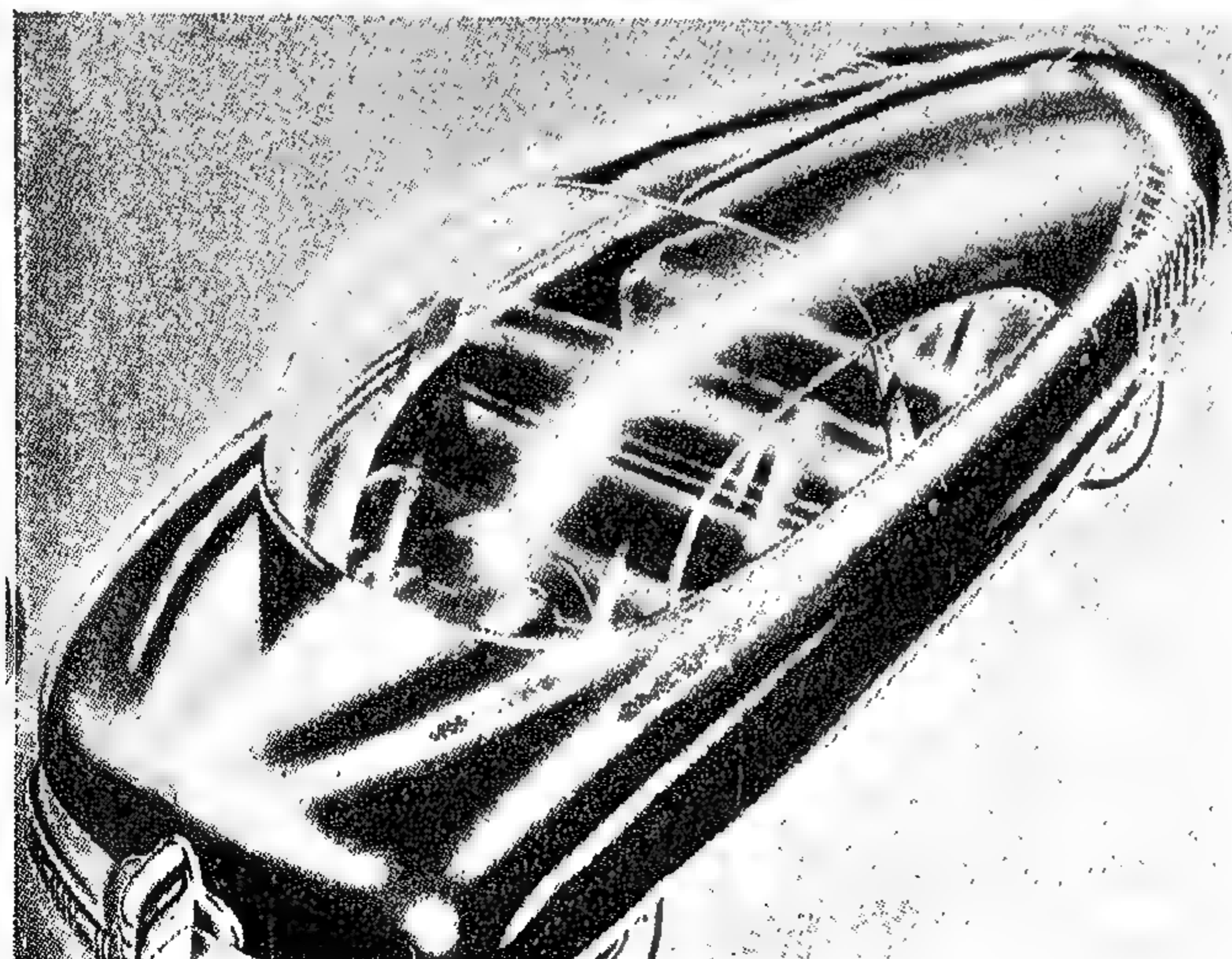
المراجع

1. Breton, André, *What is Surrealism*, London : Faber and Faber, 1936.
2. Faulkner, R., & Others, *Art Today*, N.Y.: Henry Holt and Co., 1949.
3. Frost, Rosamund, *Contemporary Art*, N.Y.: Crown Publishers, 1936.
4. Gaunt, William, *The Teach Yourself History of Painting — The XXth. Century*, London: English Universities Press Limited, 1955.
5. Ghiselin, Brewster, *The Creative Process*, N.Y.: A Mentor Book, The New American Library, 1955.
6. Goldwater, Robert, *Modern Art in Your life*, N.Y.: The Museum of Modern Art, 1949.
7. Hunter, Sam, *Modern French Painting*, N.Y.: A Dell First Edition, 1956.
8. Lewisohn, Sam A., *Painters and Personality*, N.Y.: Harper and Brothers, 1948.
9. Myers, Bernard, (ed) *Encyclopedia of Painting*, N.Y.: Grown Puplishers, Inc; 1955.
10. Read, Herbert, *Art Now*, London : Faber and Faber Limited, 1948.
11. Read, Herbert (ed.), *Surrealism*, London : Faber and Faber, 1937.
12. Schmeckebier, Laurence S., *Modern Mexican Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1939.
13. Skira, A., *Picasso*, N.Y.: Skira Inc. Publishers, 1953.
14. *Twenty Centuries of Mexican Art*, N.Y.: The Museum of Modern Art, 1940.
15. Wilenski, R.H., *The Modern Movement in Art*, London: Faber and Faber, 1945.

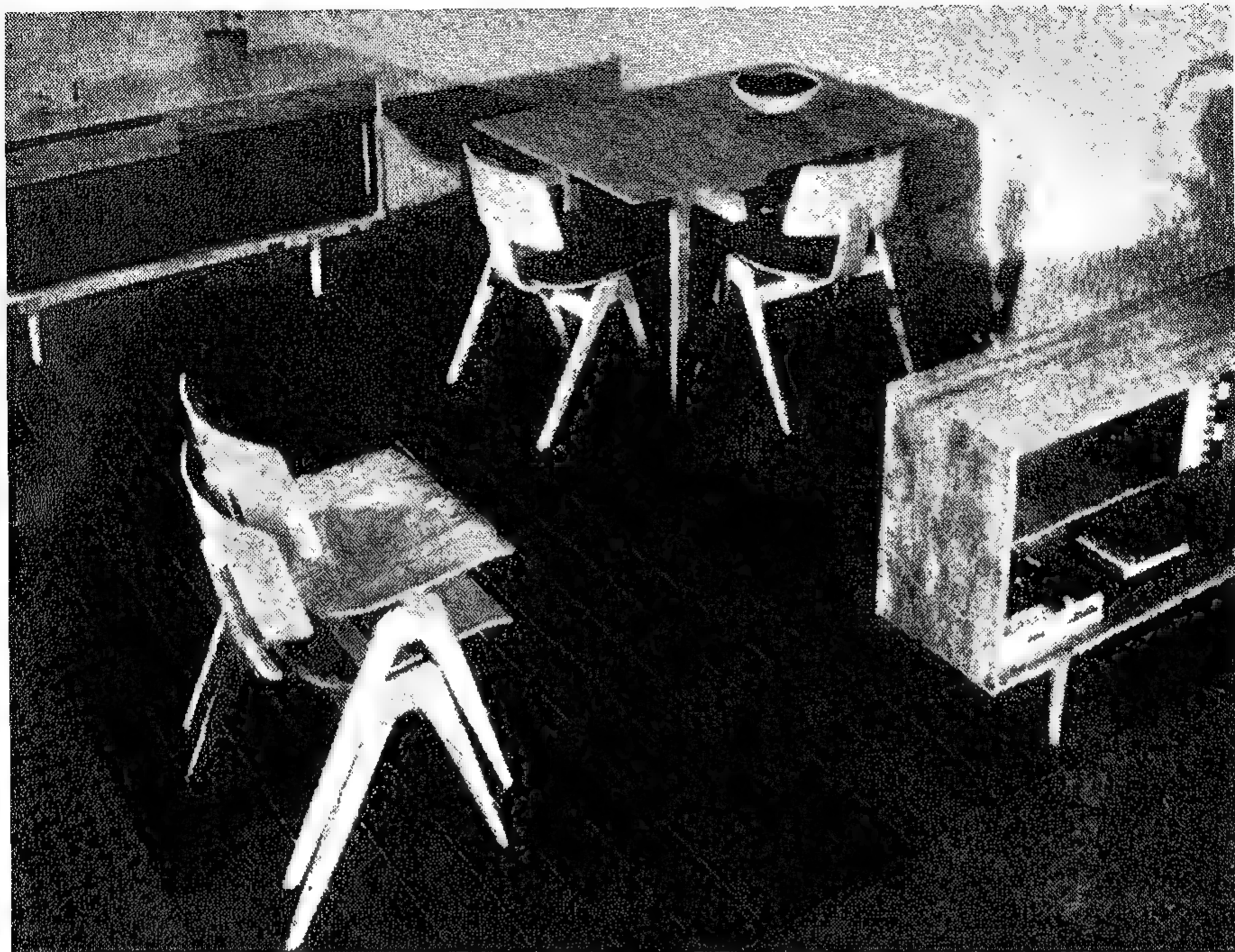
الصور الإيضاحية للكتاب



ال (١) ويمثل
ر تصميم السيارة
أصف قرن .



(٢) ويمثل
حديثاً جداً
شعر الراني
التصميم
س الفن



شكل (٣) تأثرت حياتنا بالفن الحديث ، والصورة تمثل مدخل حجرة يتميز بالبساطة في الأثاث.



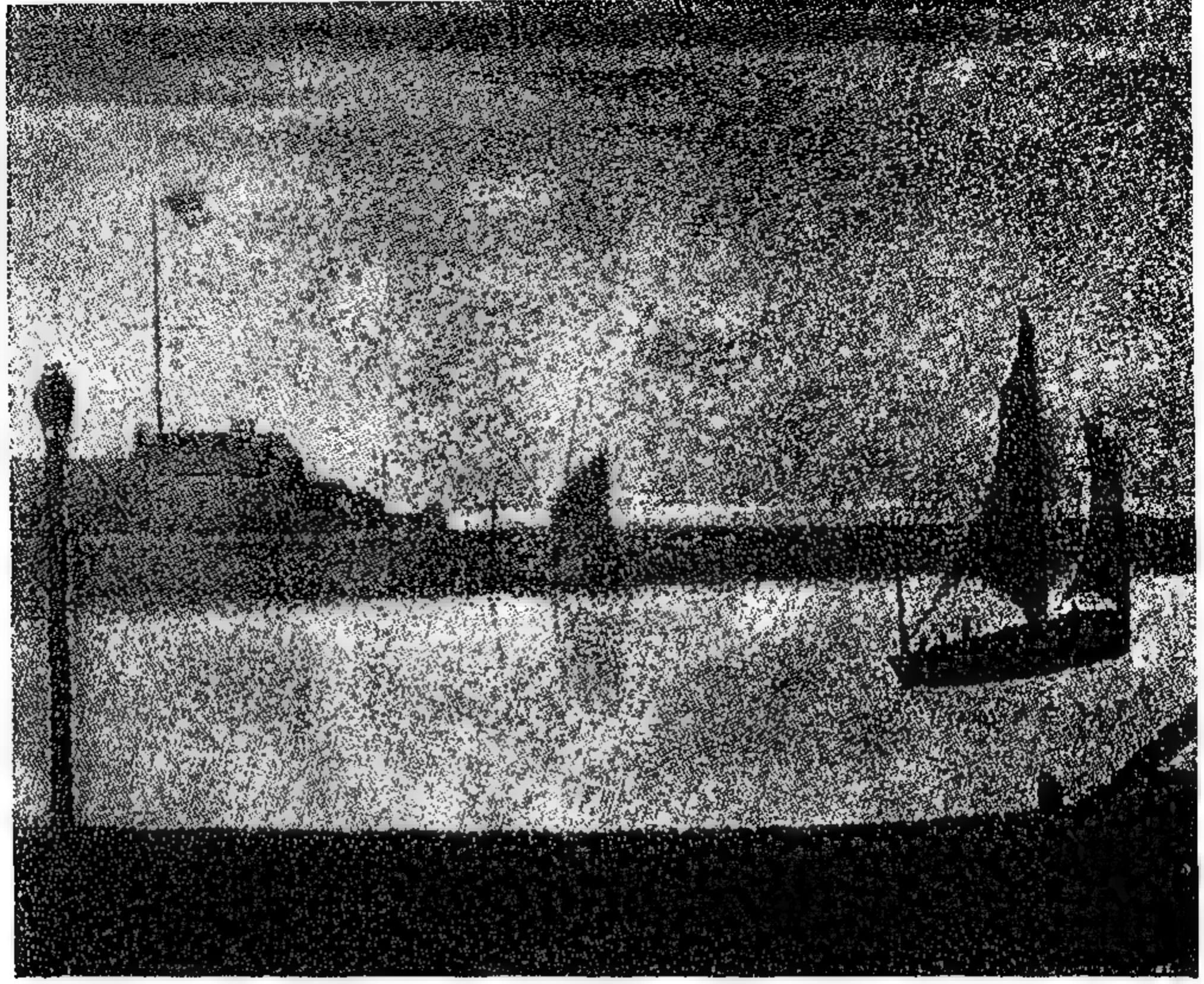
شكل (٤) ناطحات السحاب في نيويورك .
تحمل الطابع الهندسي للفن الحديث .



شكل (٥) فان جوخ - ليل كثير النجوم -
أدخل الفنان عامل الإيتماع على عجينة التصوير ،
ويرى في الاتجاهات المختلفة الدائرية والمقوسة
حول النجوم (١٨٨٩)



شكل (٦) فان جوخ - الكرسي الأصفر -
يمثل اهتمام الفنان بالجانب المعماري .



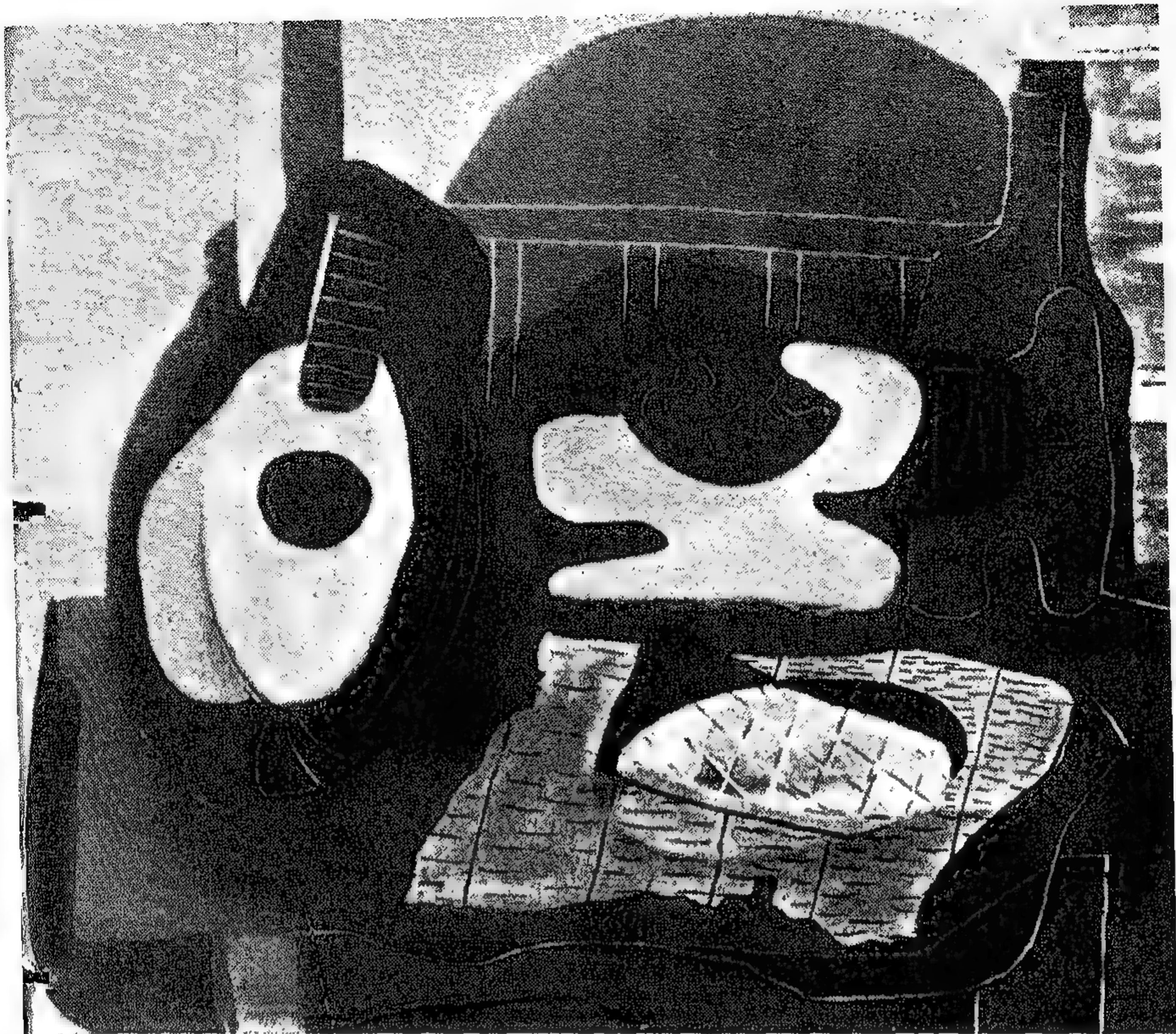
شكل (٧) جورج سرا - ميناء - يظهر في الصورة بداية الاهتمام
بالجاذبين : الهندسى والمعمارى (١٨٨٩)



شكل (٨) پول سيزان - قرية جاردين -
لاحظ الطالب الهندسى الذى تتميز به الأشكال .



شكل (٩) جوان جريس - الورق والزجاج - تحول الصورة
إلى أشكال هندسية اهتم فيها الفنان بمظاهر الطوح وملامسها .
(التكميلية المسطحة)



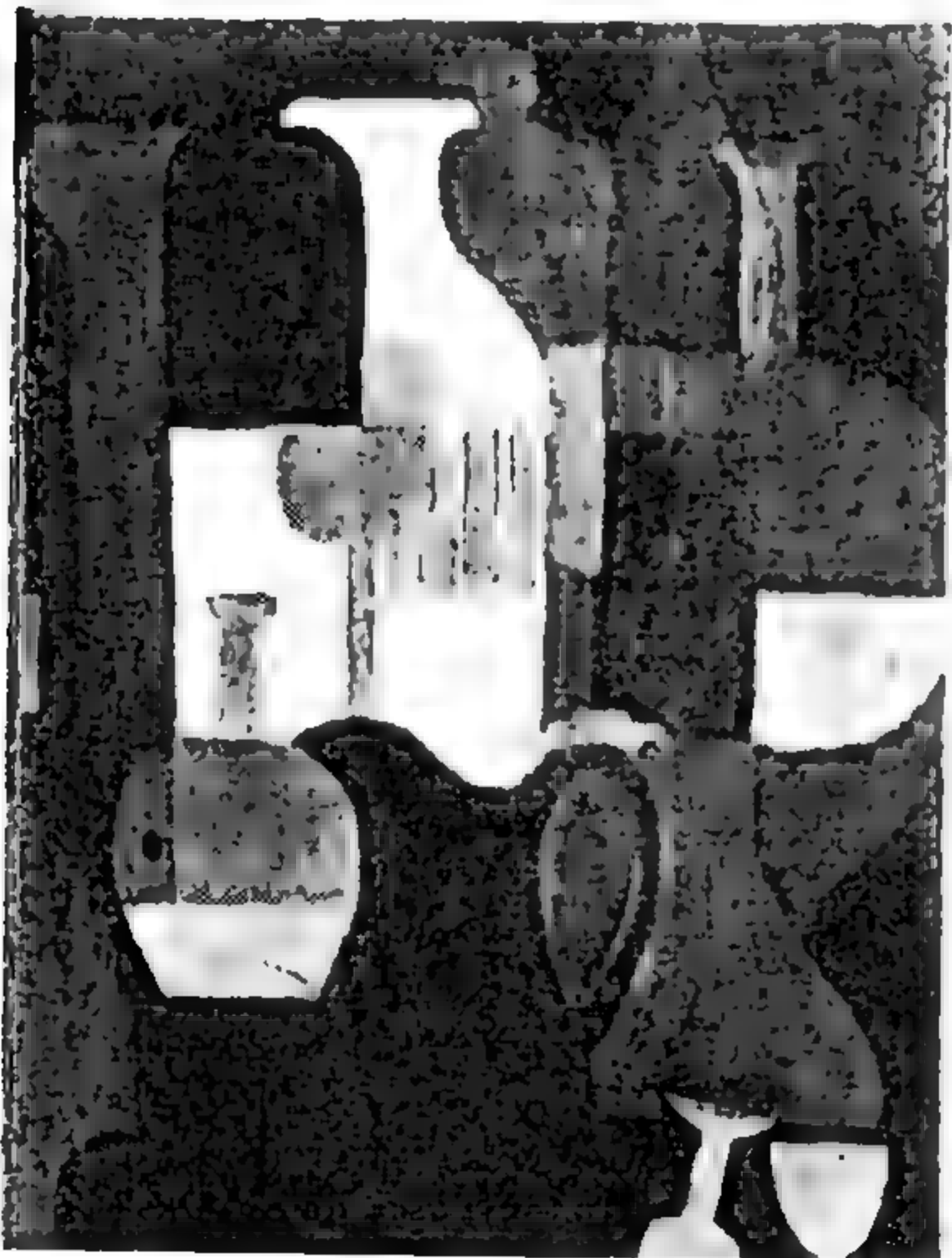
شكل (١٠) دابلو پيكاسو - طبيعة صامتة بها كمان
أحد المظاهر التكعيبية (١٩٢٤)



شكل (١١) دابلو پيكاسو - امرأة جالسة
(مظهر للتكعيبية المجسمة) (١٩٥٣)



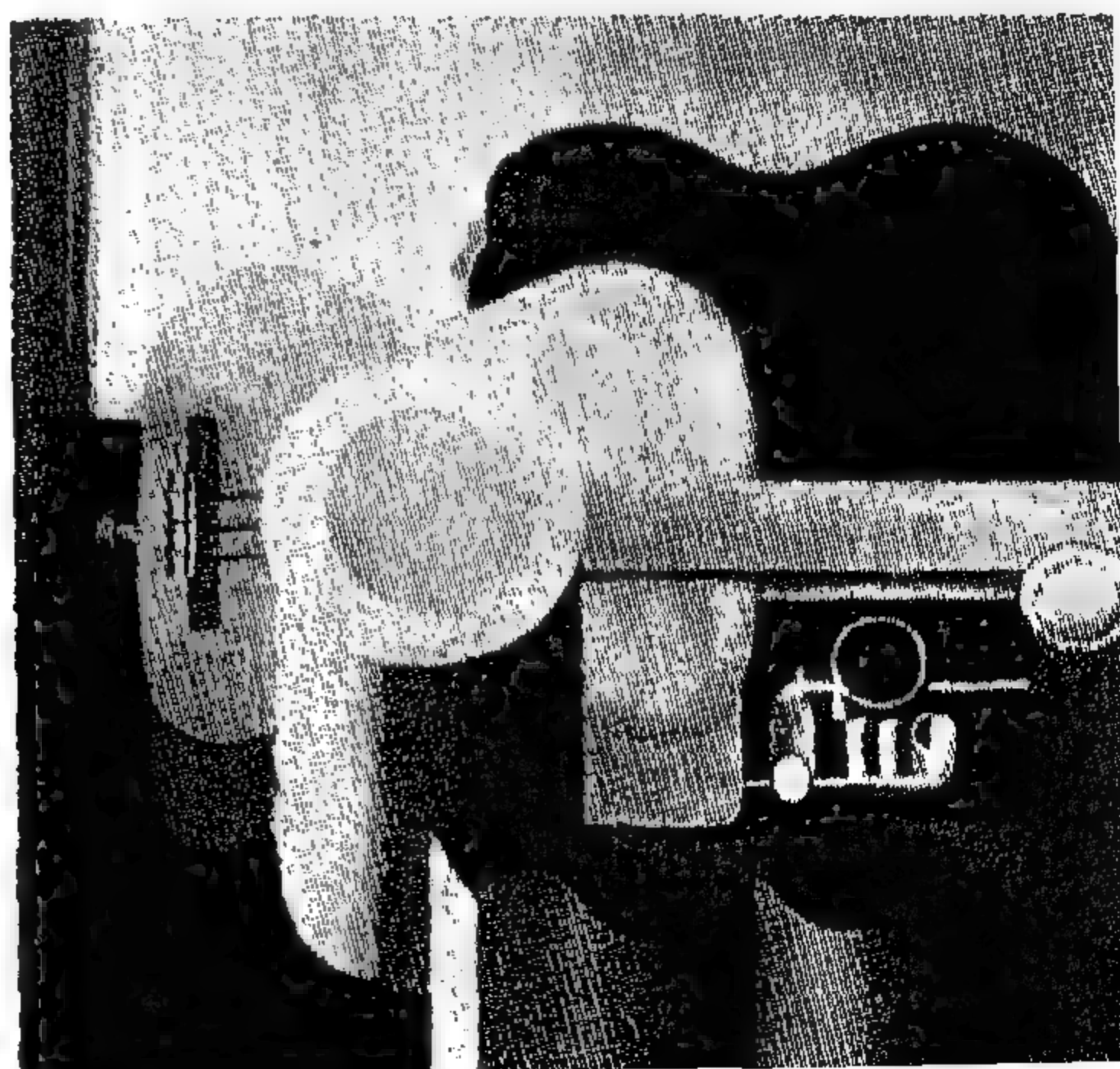
شكل (١٢) جورج براك - نوتة موسيقية وفواكه -
أحد المظاهر التكميلية وهي قريبة الشبه بلوحة بيكاسو
المقابلة ولكن اهتمام براك اتجه هنا إلى الإيجال اللونى .



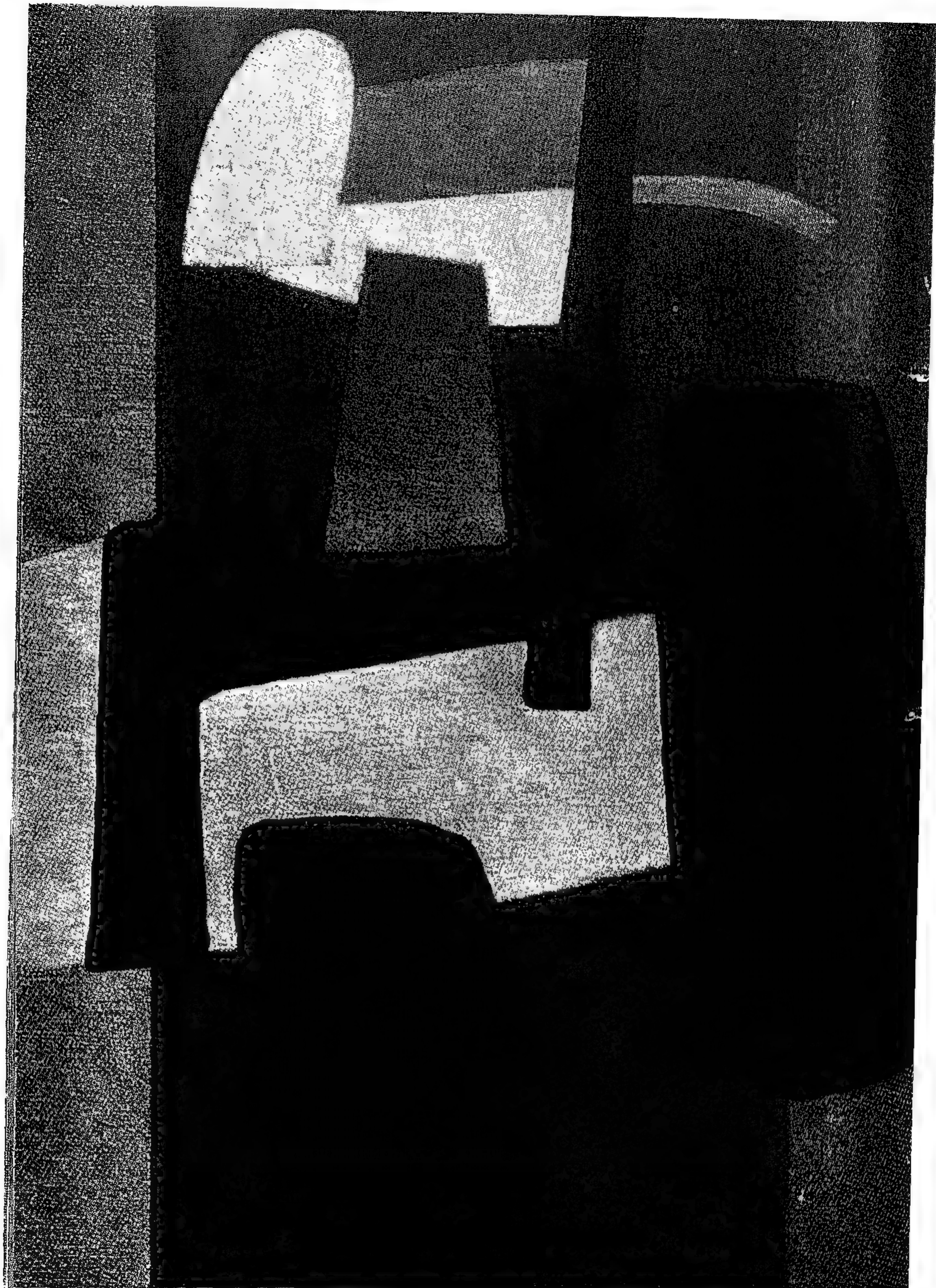
شكل (١٣) اميدو اوزنفانت - تكوين -
استغلال الزجاجات والكتوس لموضوعات تكميلية
جديدة (٢٢ - ١٩٢٨) .



شکل (۱۴) جورج براك - تجريد - (۱۹۲۷)



شکل (۱۵) لوكورېزیه - طبيعة صامتة (۲۰).

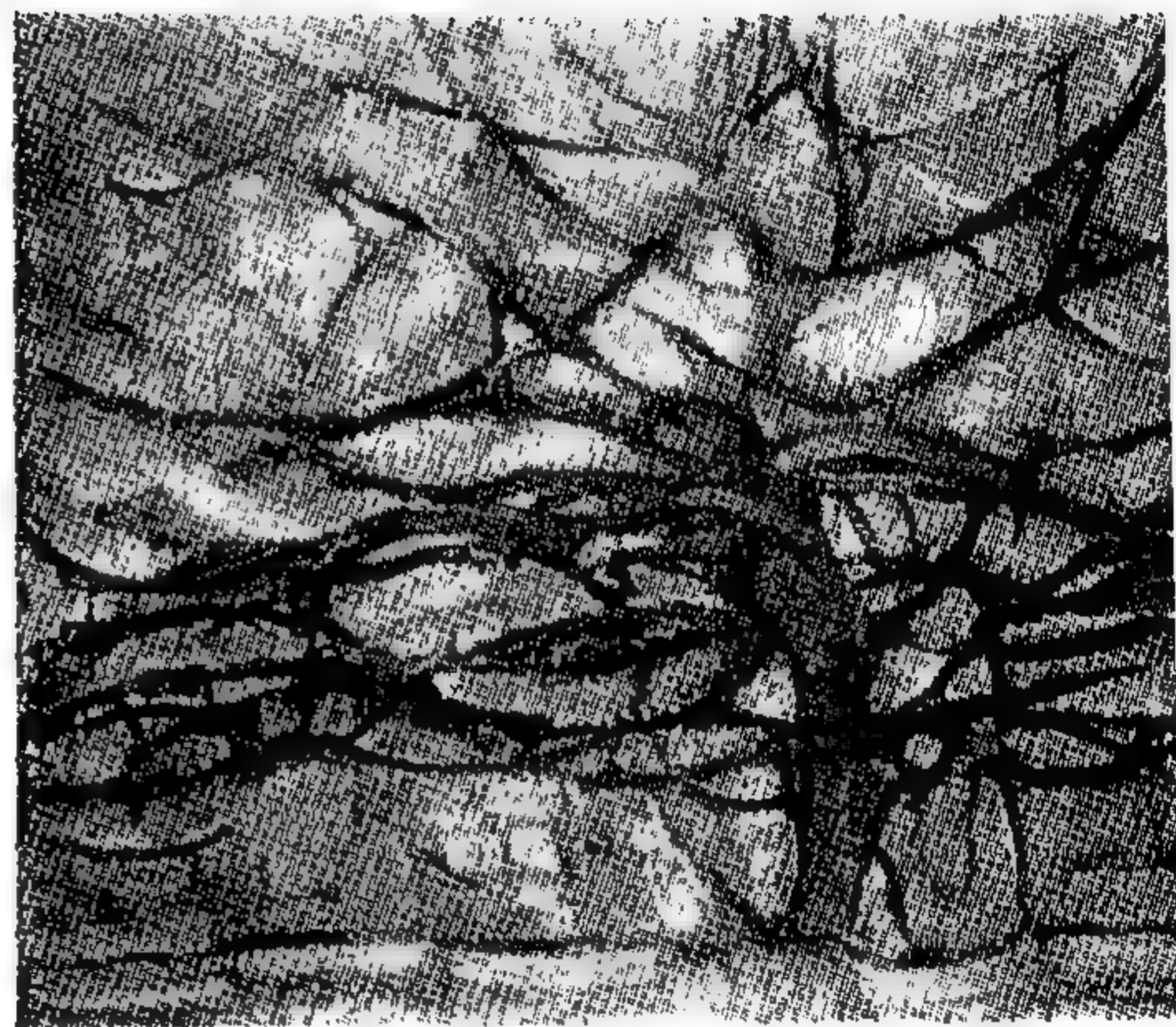


شكل (١٦) چين هيلينون - تصوير (١٩٣٤) الانتحاء منحنى تجريدياً خالصاً

شكل (١٧) بيت مندریان - شجرة زرقاء .



شكل (١٨) بيت مندریان - شجرة تفاح .



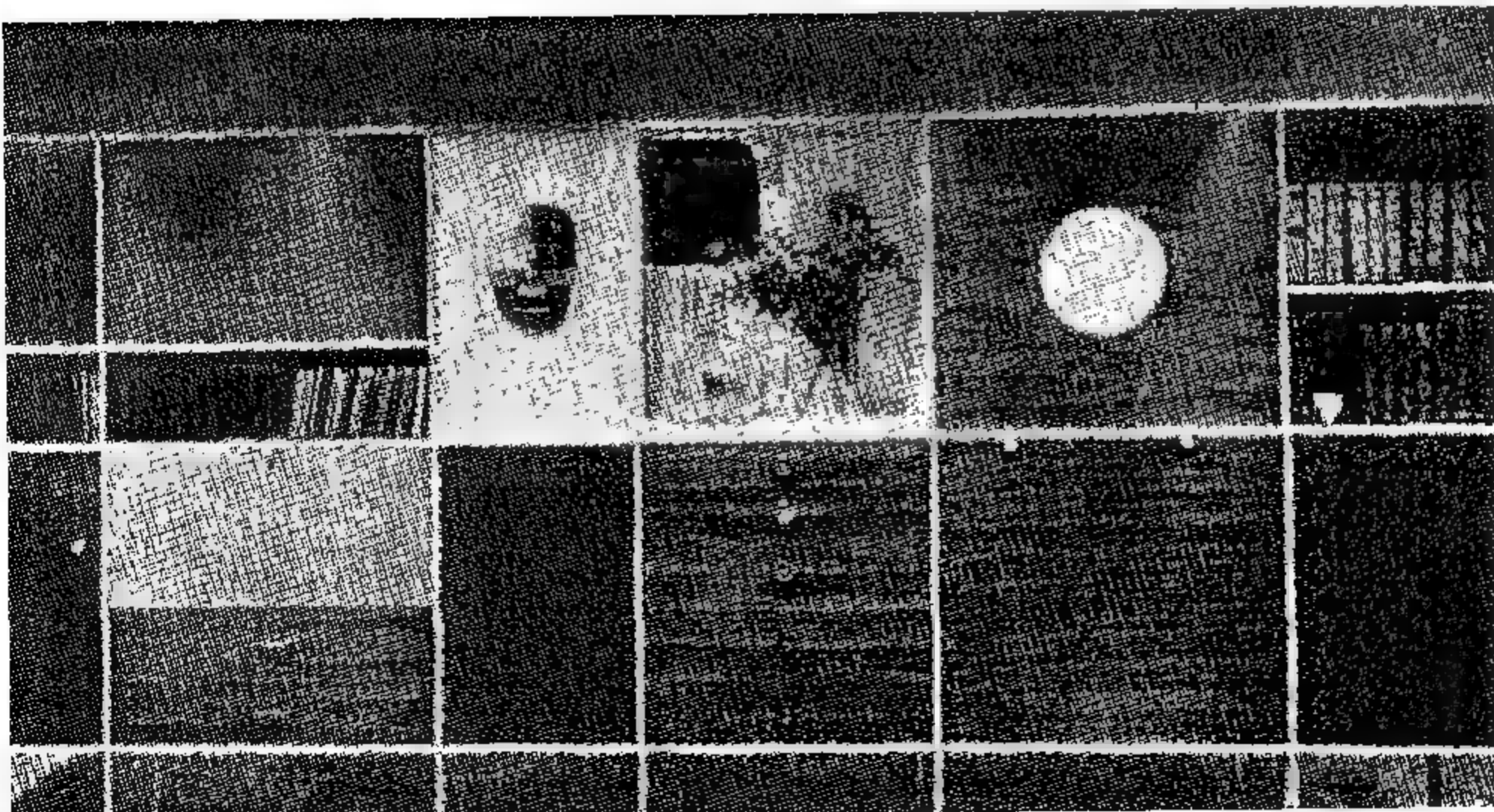
شكل (١٩) بيت مندریان - شجرة تفاح
ثمرة - لاحظ التحول التجريدي في الأشكال
من (١٧) إلى (١٩) .

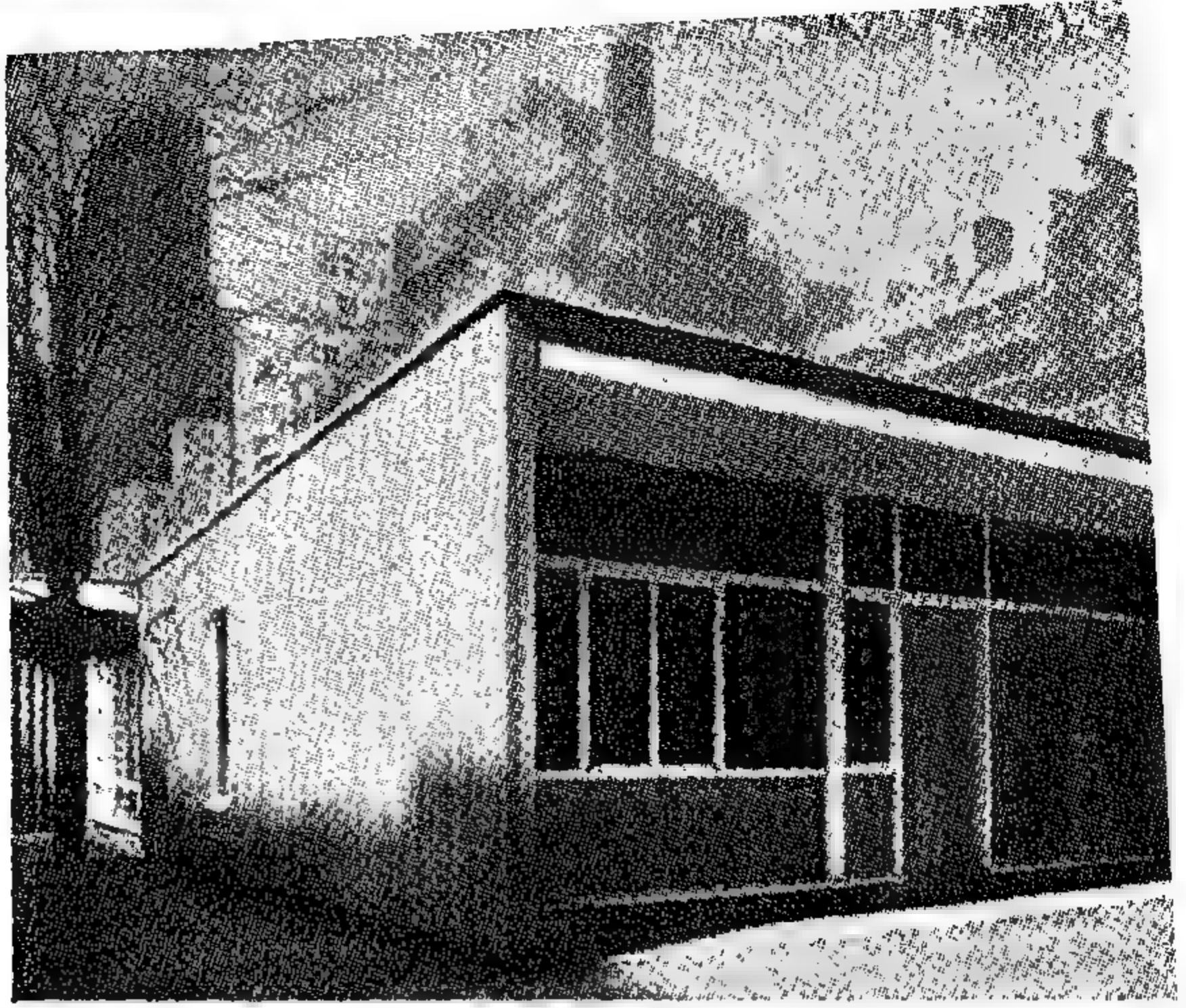




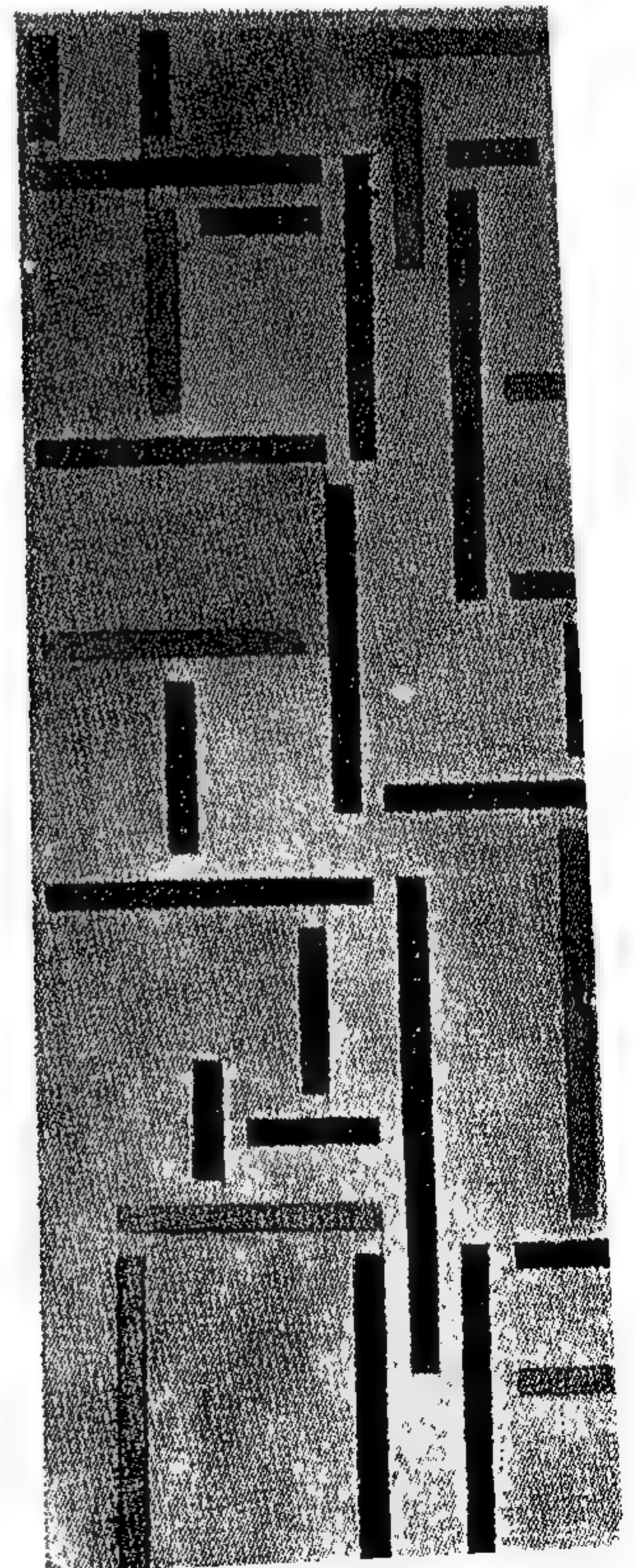
شكل (٢٠) بيت منديان - تكوين بالأبيض والأسود والأحمر (١٩٣٦) - يعتمد الفنان على الخطوط الرأسية والأفقية وما بينها من فراغات كأساس في تكويناته .

شكل (٢١) نلسن - تصميم
دولاب استغل فيه الفنان أساس
مندريان .

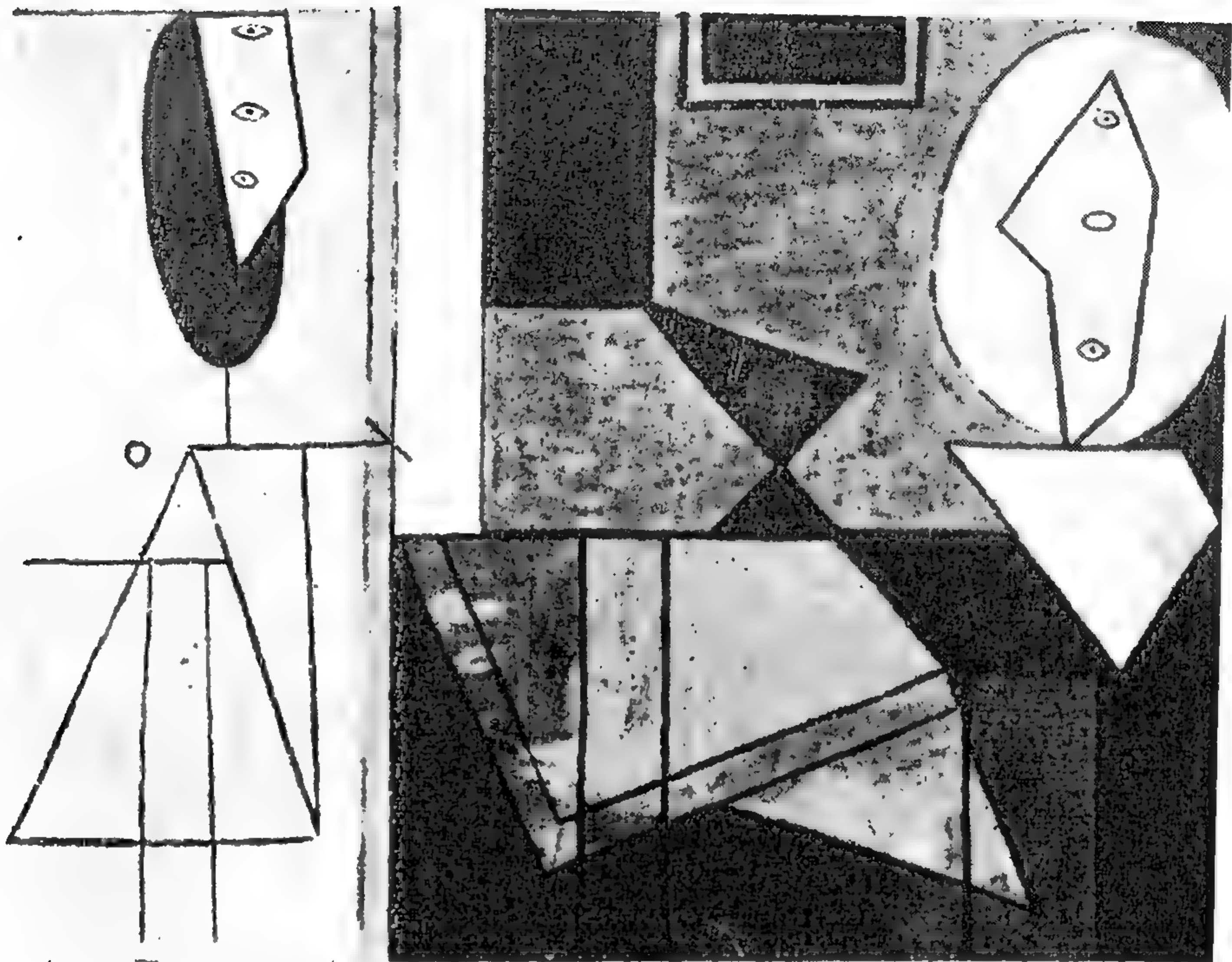




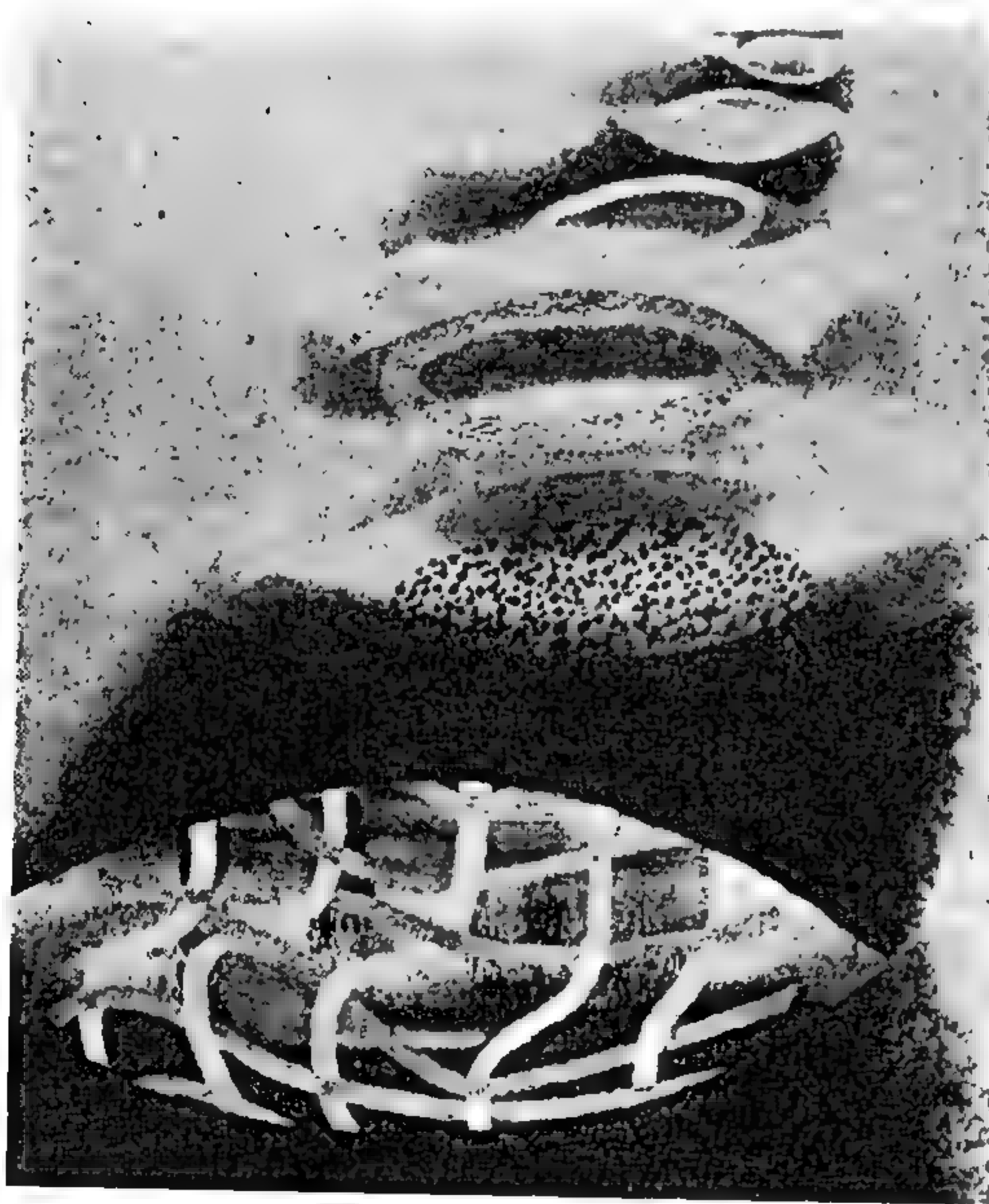
شكل (٢٢) بروور - منظر خارجي لمعرض - (١٩٤٩)
تطبيق الأساس الذي ابتكره مندرين



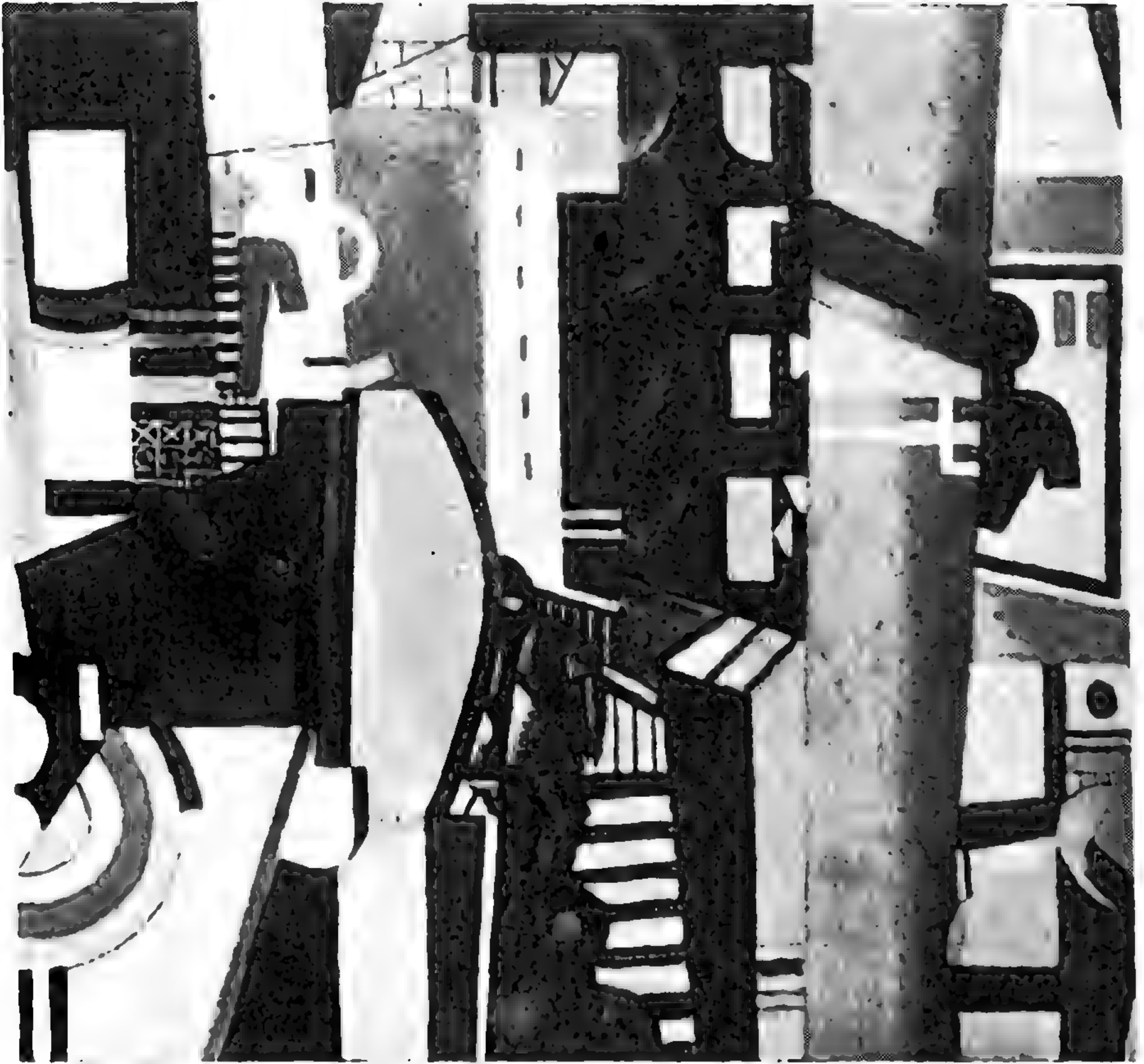
شكل (٢٣) فان ديوسبرج - إيقاع رقصة روسية - (١٩١٨)



شکل (۲۴) پابلو پیکاسو - الاستودیو - التنظيم الهندسی كنمو للمذهب التكميبي (۱۹۲۷-۱۹۲۸) .



شکل (۲۵) موهولي ناجي - پيضاويات .



شكل (٢٦) فرناند ليچيه - المدينة - (١٩١٩) .



شکل (۲۷) پول کلی - منظر طبیعی (۱۹۱۹) .



شكل (٢٨) جورج روووه - الصلب

شكل (٢٩) جورج روووه - الزواج .





شكل (٣٠) اميدو مودجلىانى - جين هيپوترين

شكل (٣١) اميدو مودجلىانى -
رأس فنان اسباني .



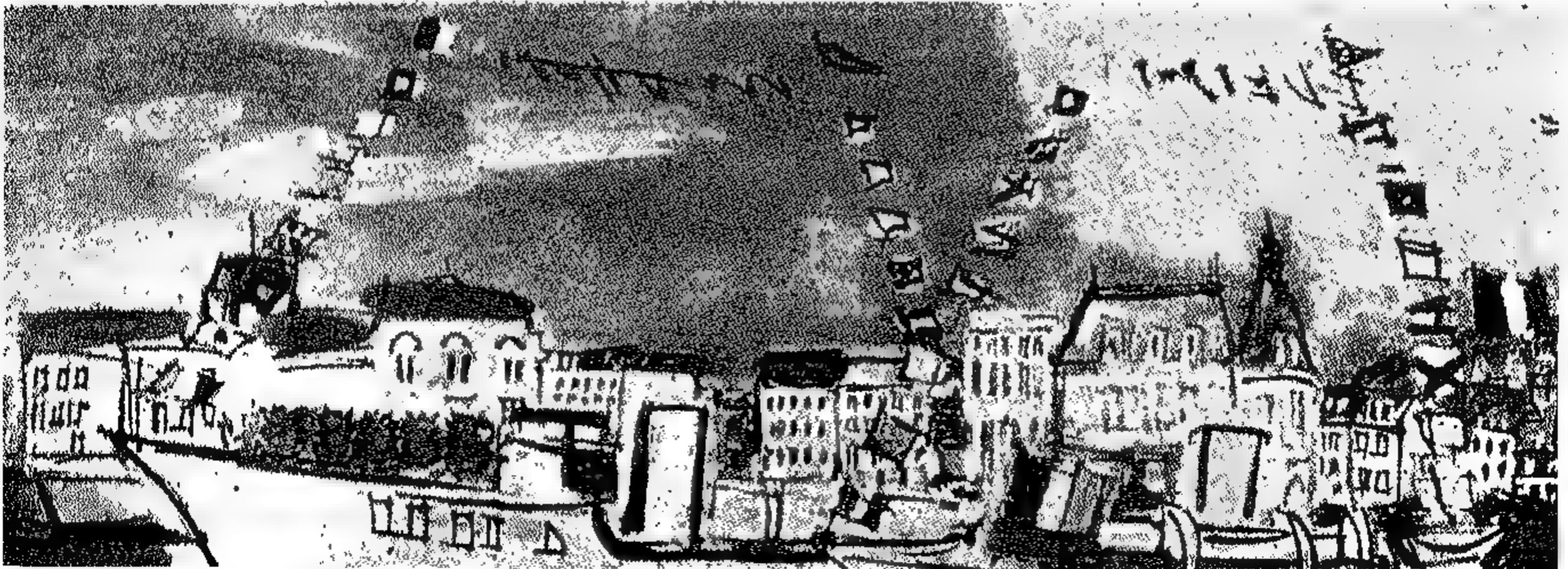
شكل (٣٢) هنرى روسو - لاعبو كرة القدم -
نموذج للتعبيرات البريئة .





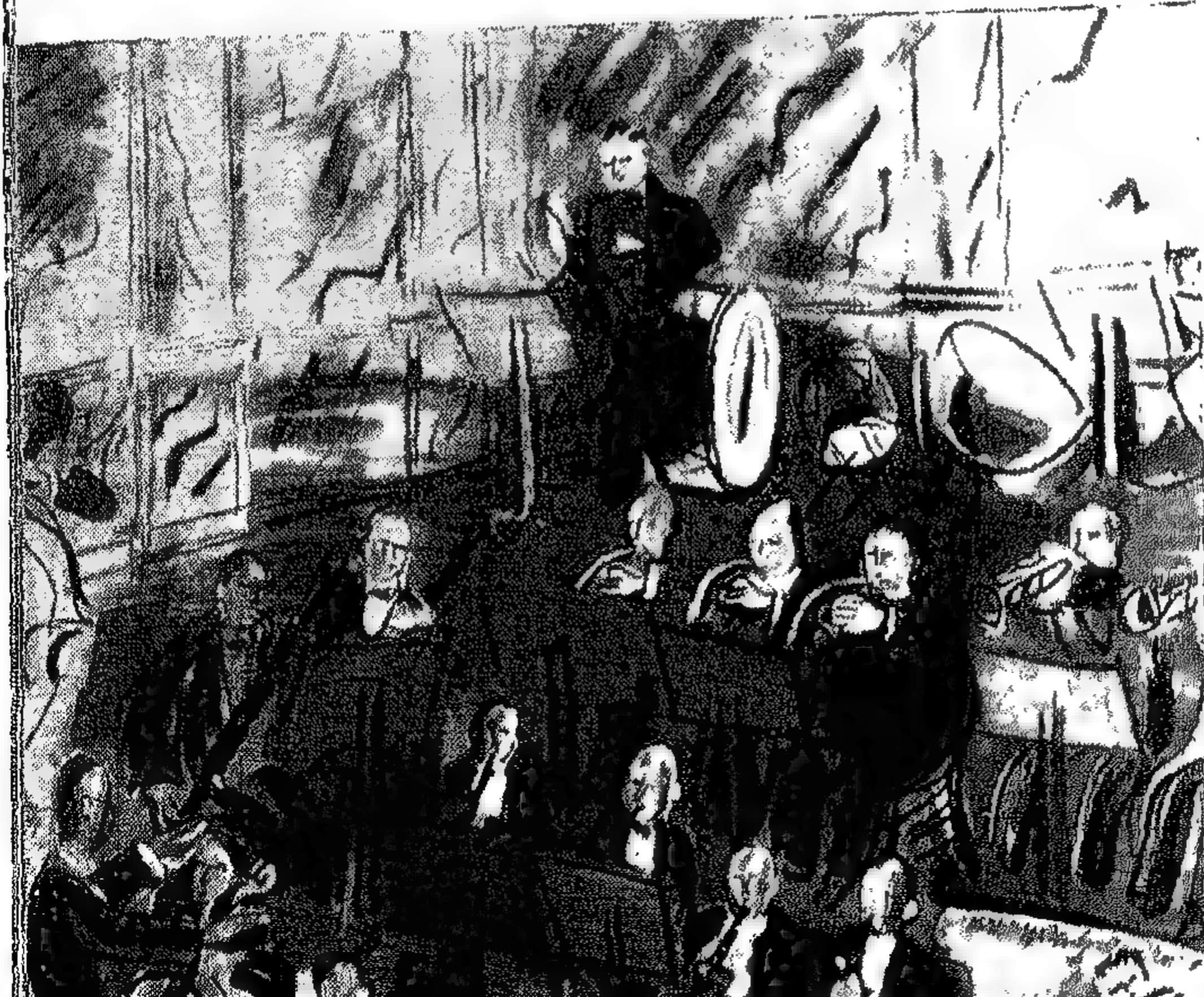
شكل (٣٣) هنرى ماتيس - عازفة البيانو - (النزعة الوحشية) تأثر ماتيس بالفنون الشرقية .

شكل (٣٤) راءول دوفى - ١٤ يوليو - اتجاه آخر نحو الايجاز والرقّة - وتسجيل الجانب الزخرفى .





شكل (٣٥) هنرى ماتيس - امرأة جالسة (١٩١٤)



شكل (٣٦) راهول دوفى -
الفرقة الموسيقية (١٩٤٢).



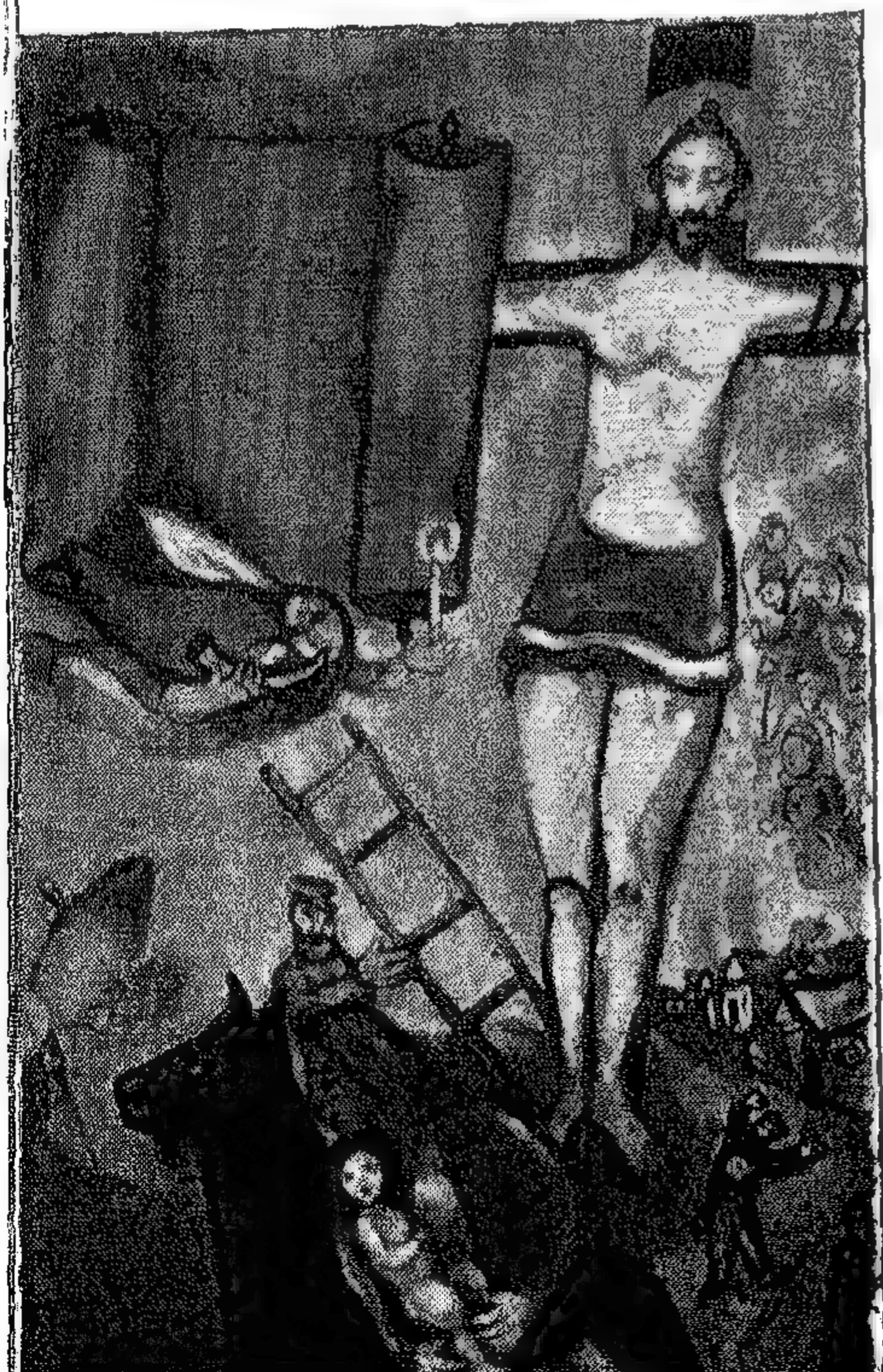
شكل (٣٧) وليم بليك - حلم الملكة كاترين .



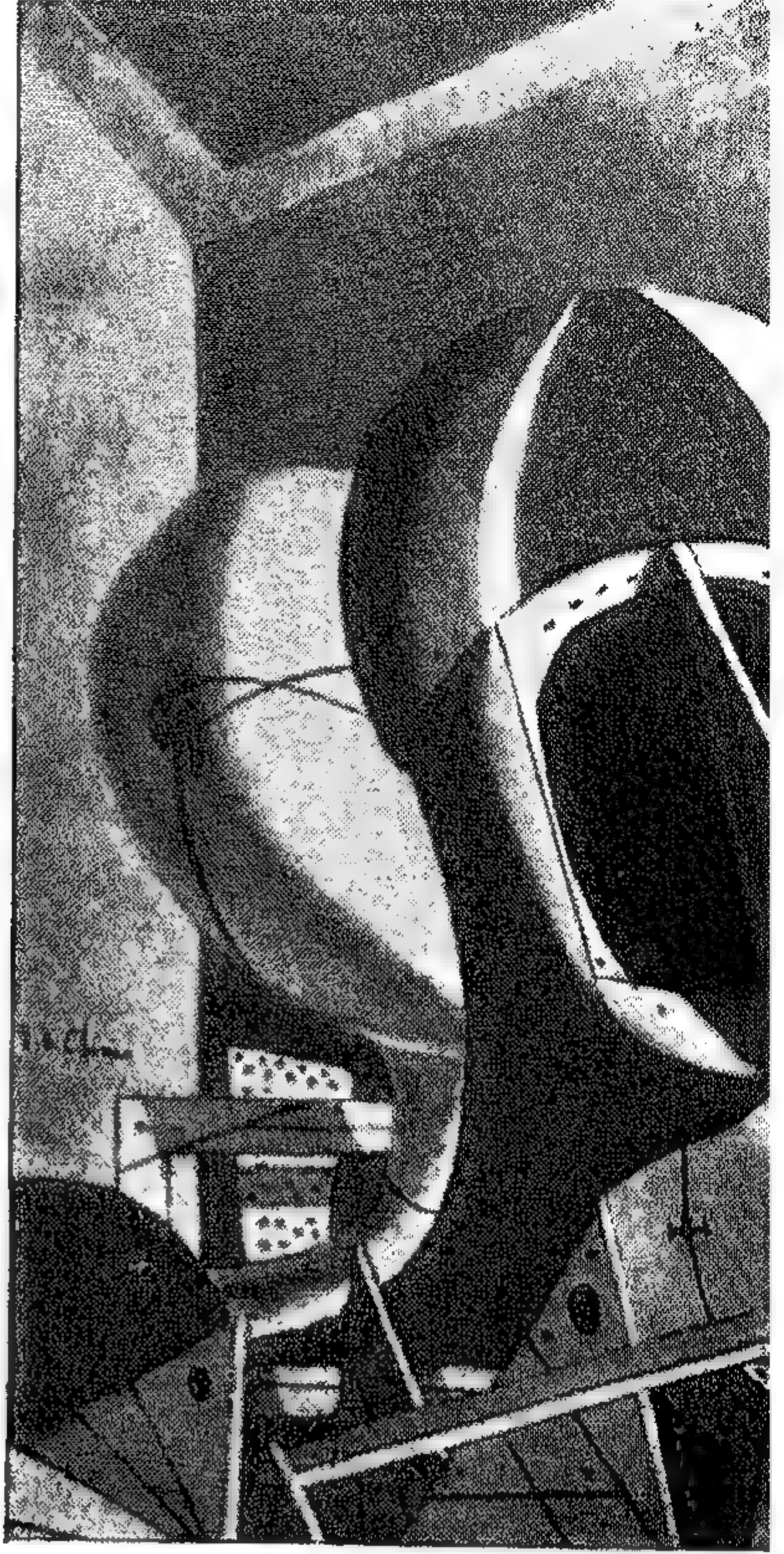
شكل (٣٨) مارك شجال - بين الكلب والذئب .



شكل (٣٩) مارك شجال - السماء الزرقاء .



شكل (٤٠) مارك شجال - الصلب باللون الأصفر .



شکل (۴۱) جورجیو دی شیریکو -
(Maschere) (۱۹۱۷) .



شکل (۴۲) سلفادور دالی - إصرار الذاكرة



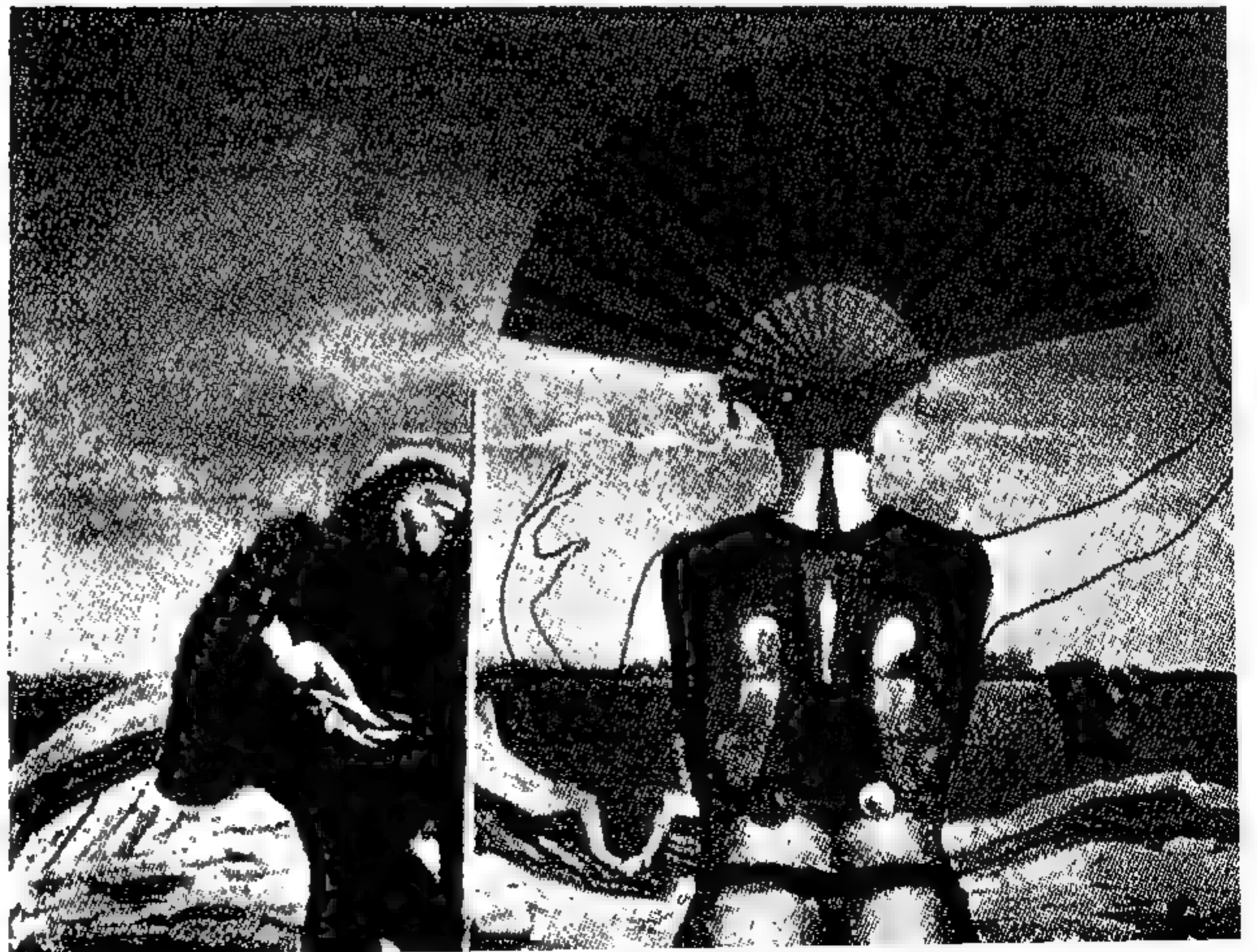
شكل (٤٣) بيكابيا - العاريات الثلاثة الجالسات .



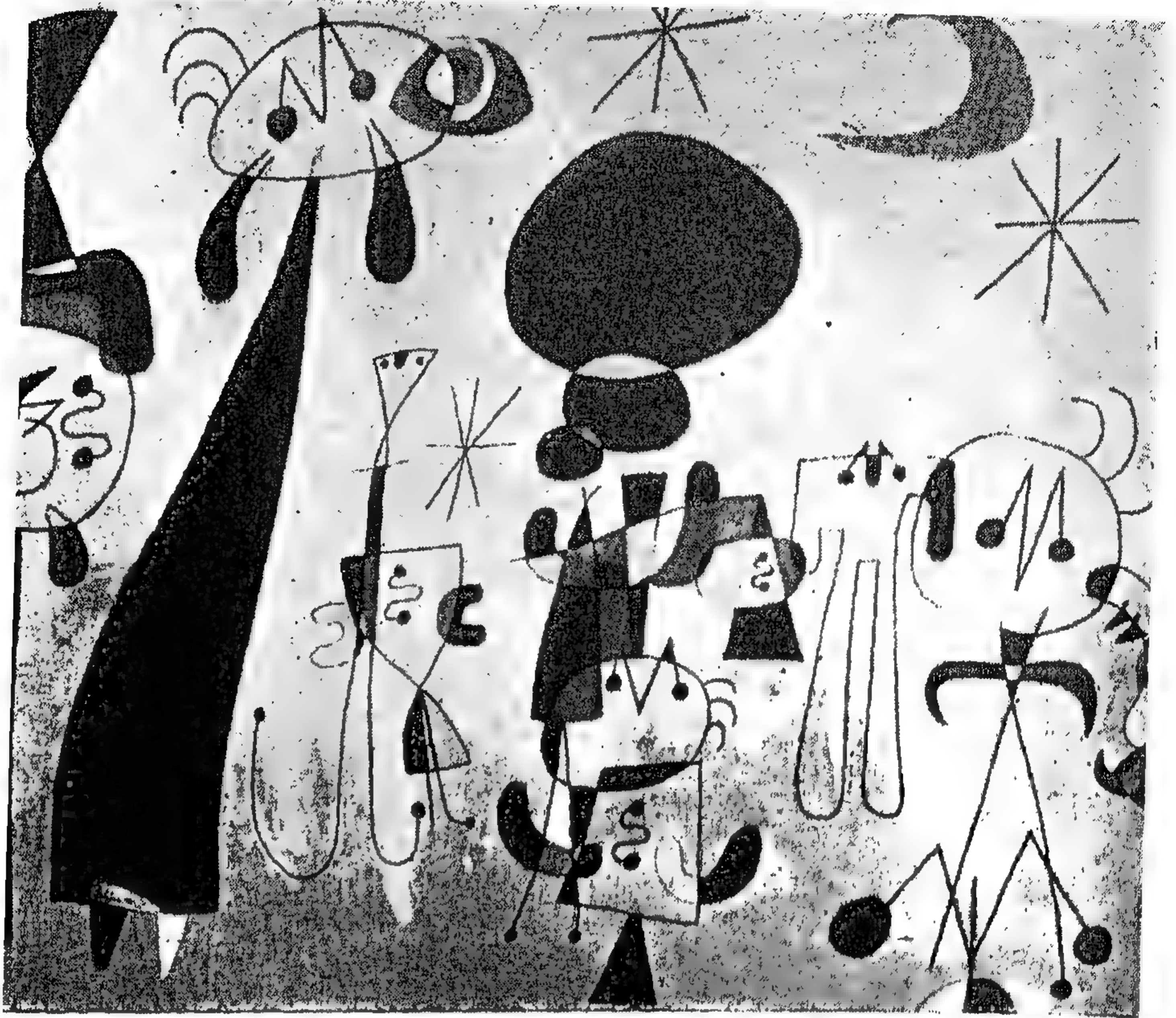
شكل (٤٤) اندريا ماسون - القطعة .



شكل (٤٥) مارسيل دوشامب -
امرأة تارية تنزل السلم .



شكل (٤٦) ماكس أرنست -
عجوز وزهرة (١٩٢٤-٢٣)



شکل (۴۷) چون میر و - نساء وقمر ونجوم - (۱۹۵۰) .

شکل (۴۸) پابلو پیکاسو - جورنیکا (۱۹۳۷) .



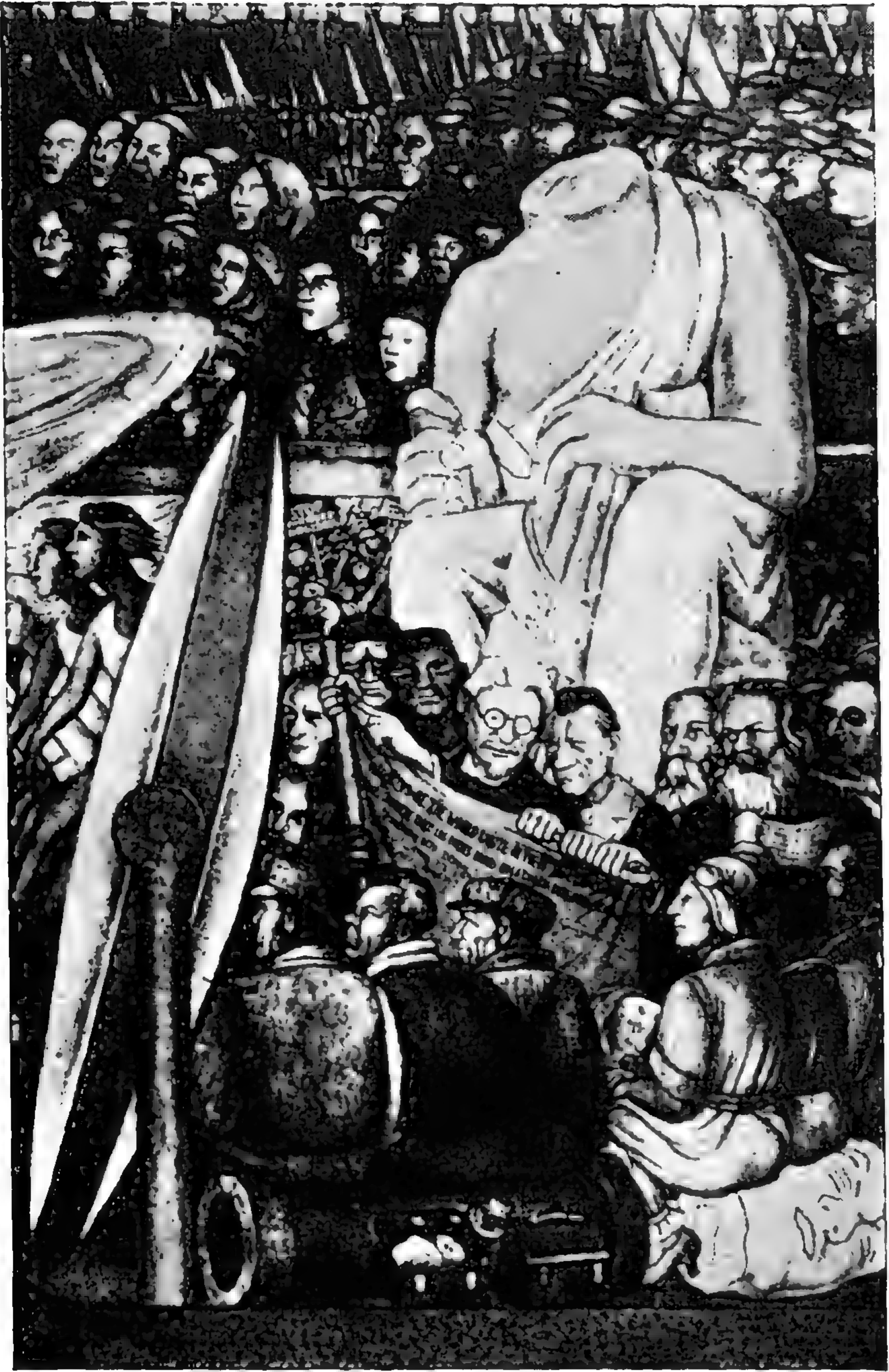




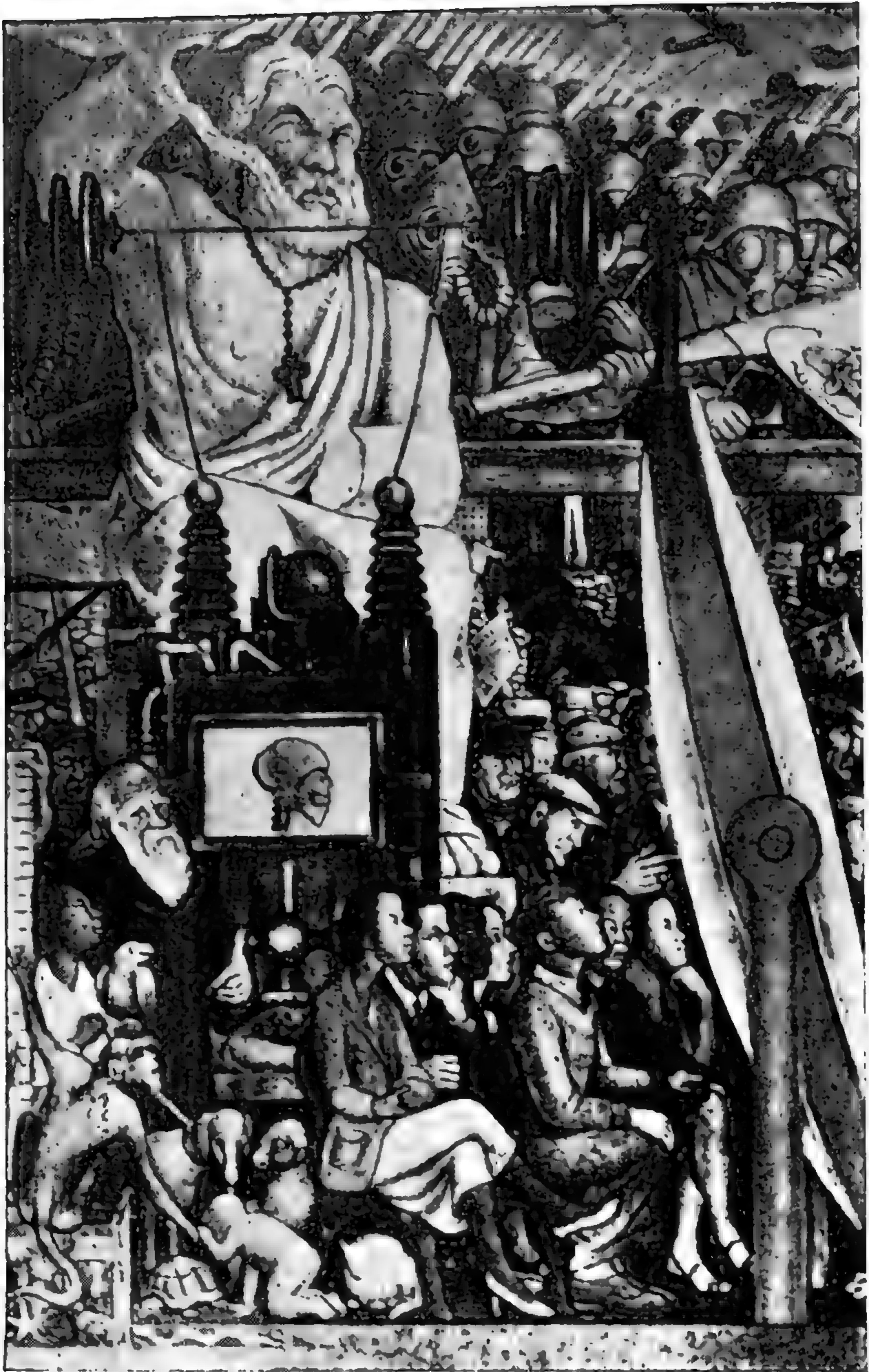
شكل (٥٠) د. الفارو سيكيروس - يوم الحرية - (١٦ × ٣٨) قدم .



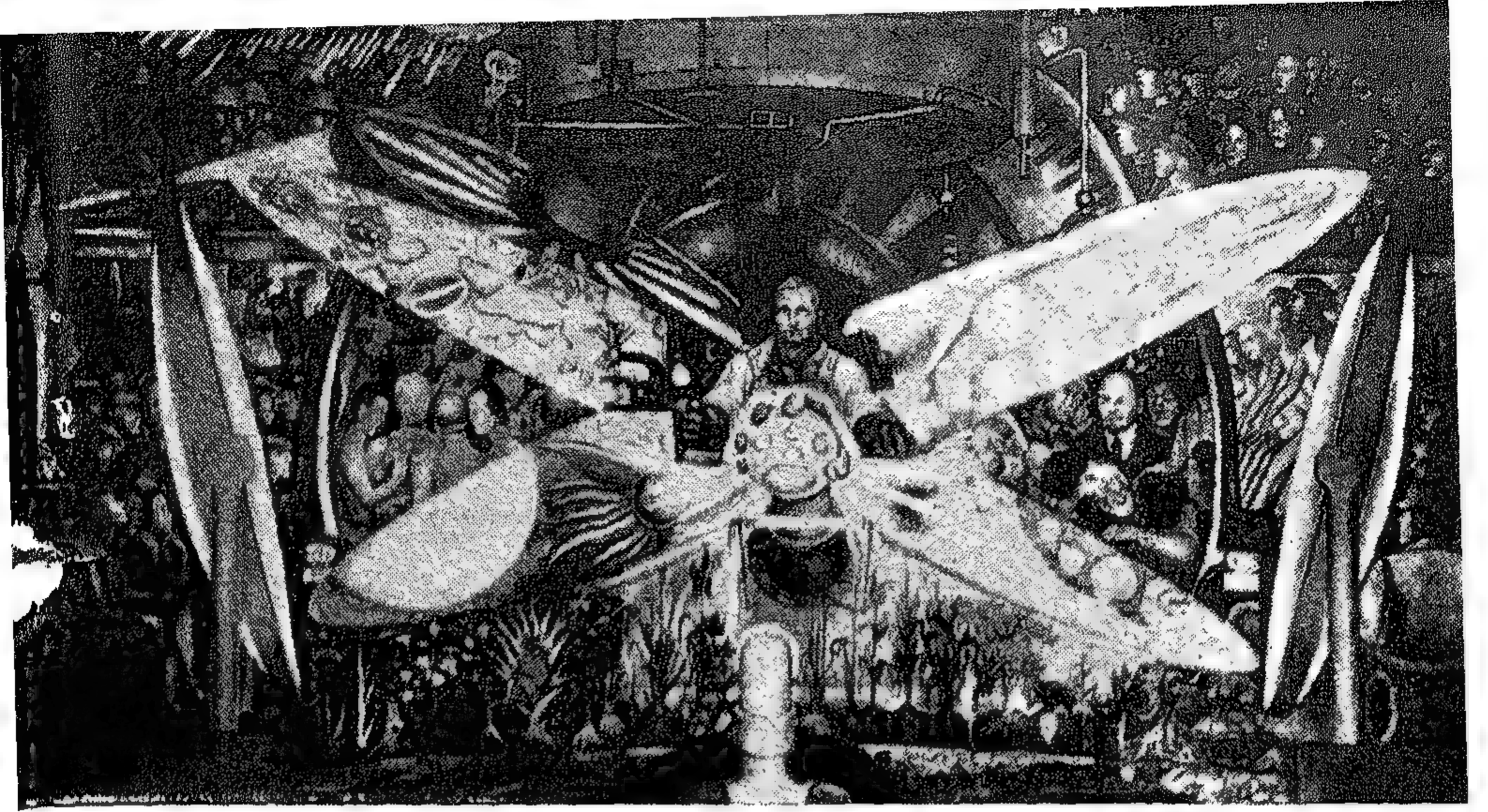
شكل (٥١) د. الفارو سيكيروس -
صلى استغاثة .



شكل (٥٢) ديجو ريغويرا - « الإنسان في مفترق الطرق » الجانب الأيمن
من اللوحة الحائطية الكبيرة في مبنى الفنون الجميلة بمكسيكو .



شكل (٥٣) دييجو رڤيرا - « الإنسان في مفترق الطرق » الجانب الأيسر
لنفس اللوحة .



شكل (٥٤) دييجو رڤيرا - اللوحة الحائطية الكبيرة بمبنى الفنون الجميلة بالمكسيك
« الإنسان في مفترق الطرق » .



شكل (٥٥) جوزى كليمنت اروسكو -
المسيح وصلبيه .



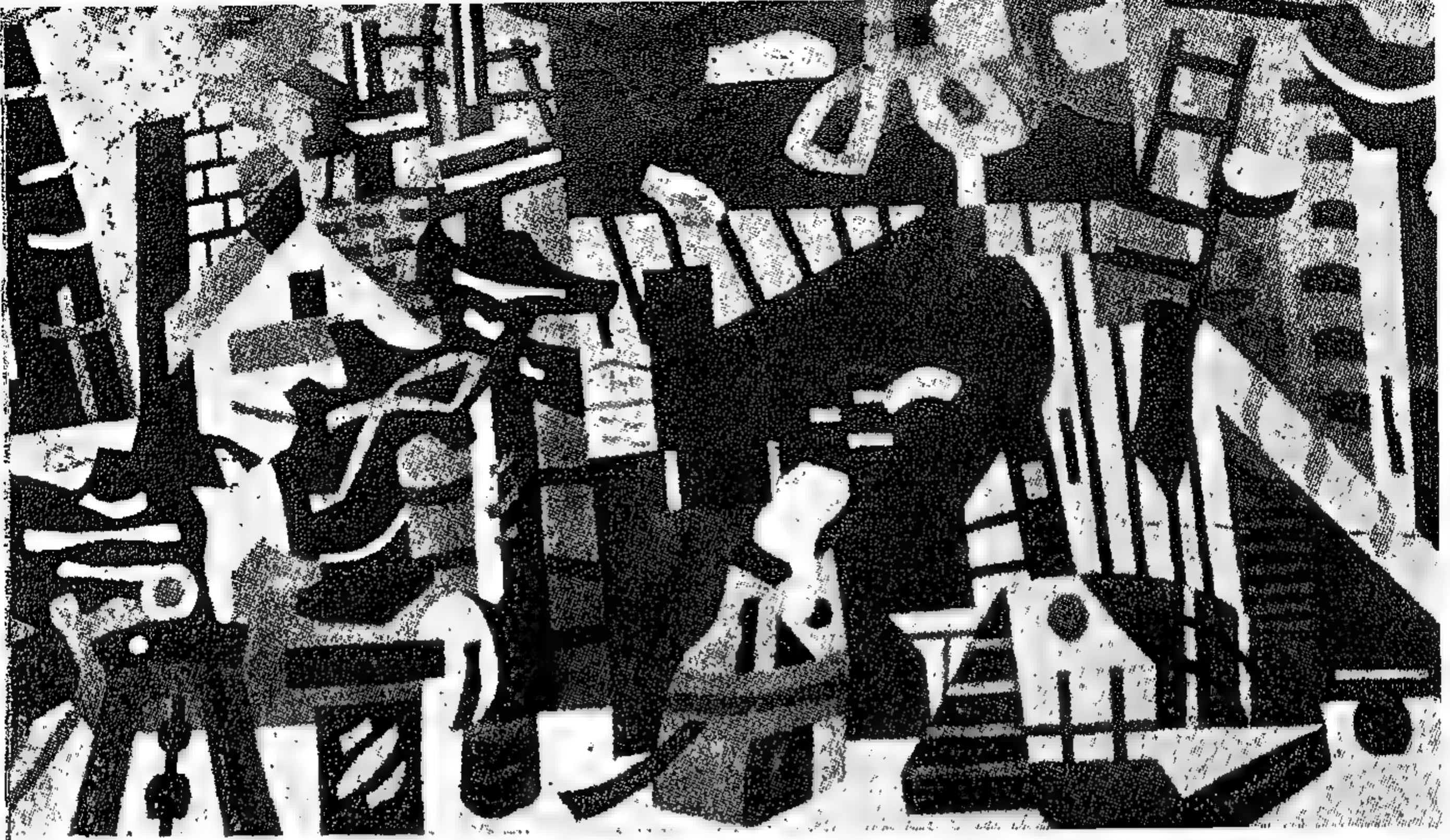
شكل (٥٦) ديجو ريفيرا - صنع (موتور) معهد الفنون بدترويت بالولايات المتحدة .



شكل (٥٧) روفينو تمايو - نسا .

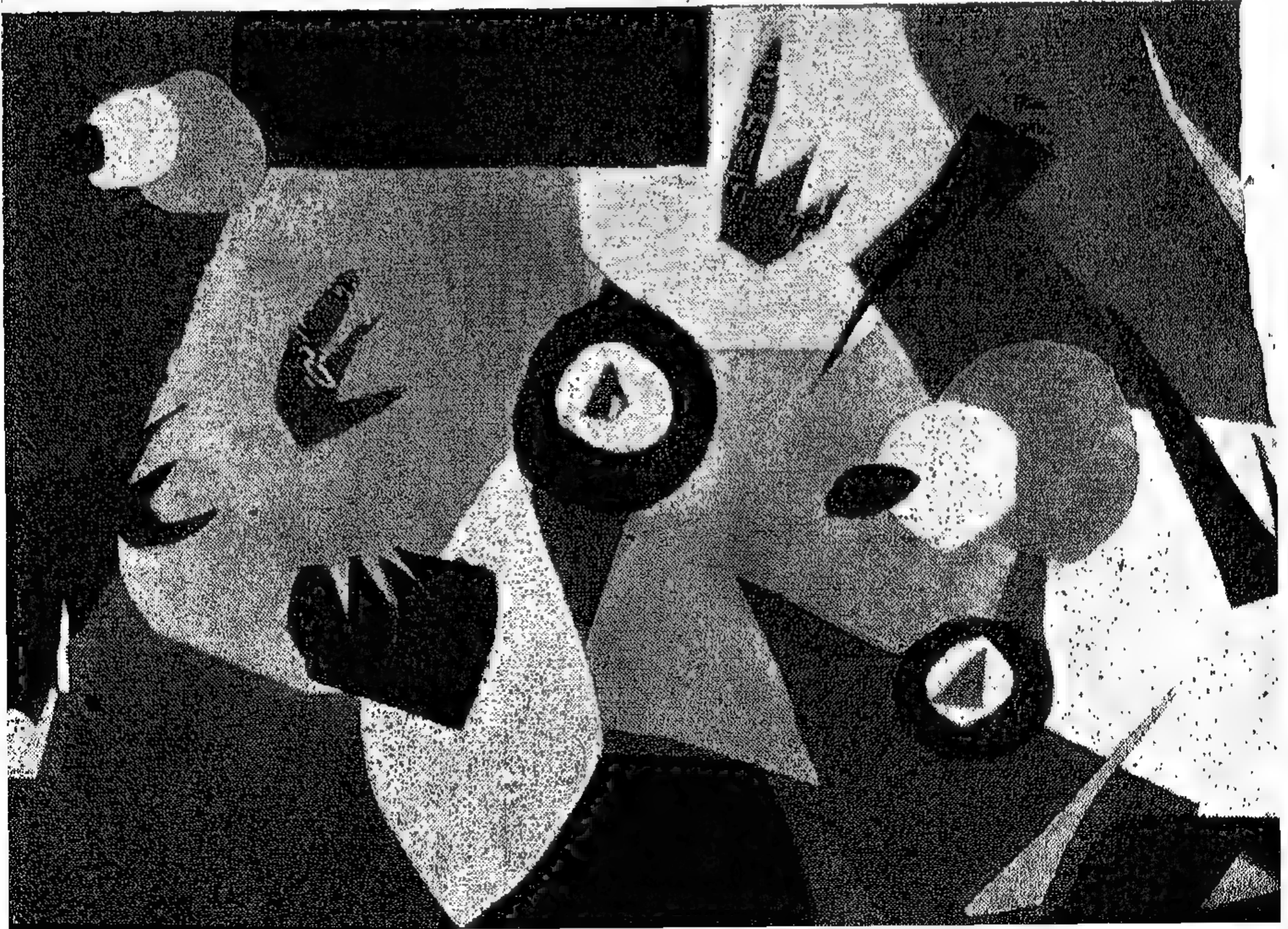


شكل (٥٨) روفينو تمايو -
امرأة تسعى للوصول إلى القمر .

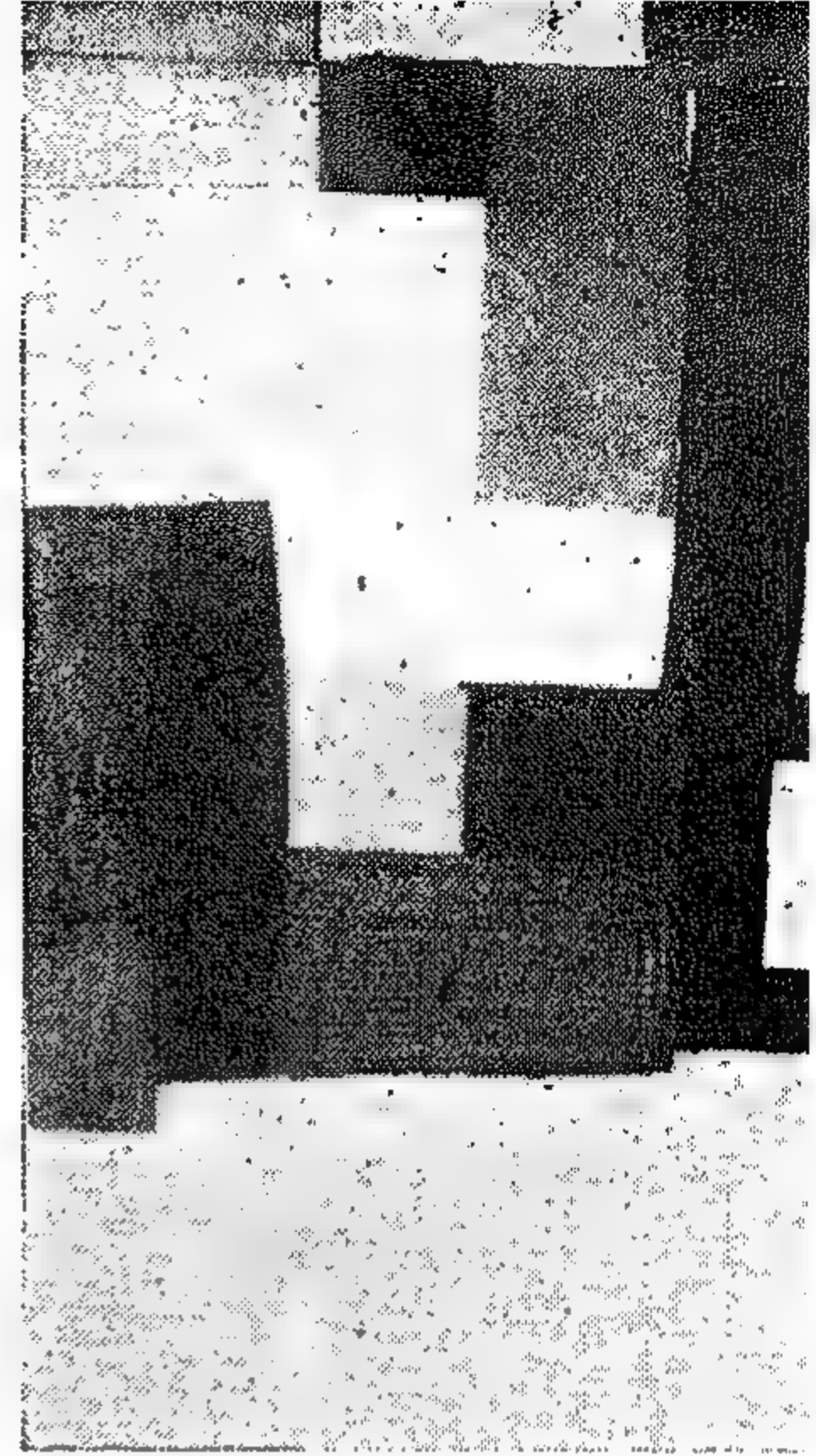


شكل (٥٩) ستيوارت ديثز - أشكال لمبان ساحلية

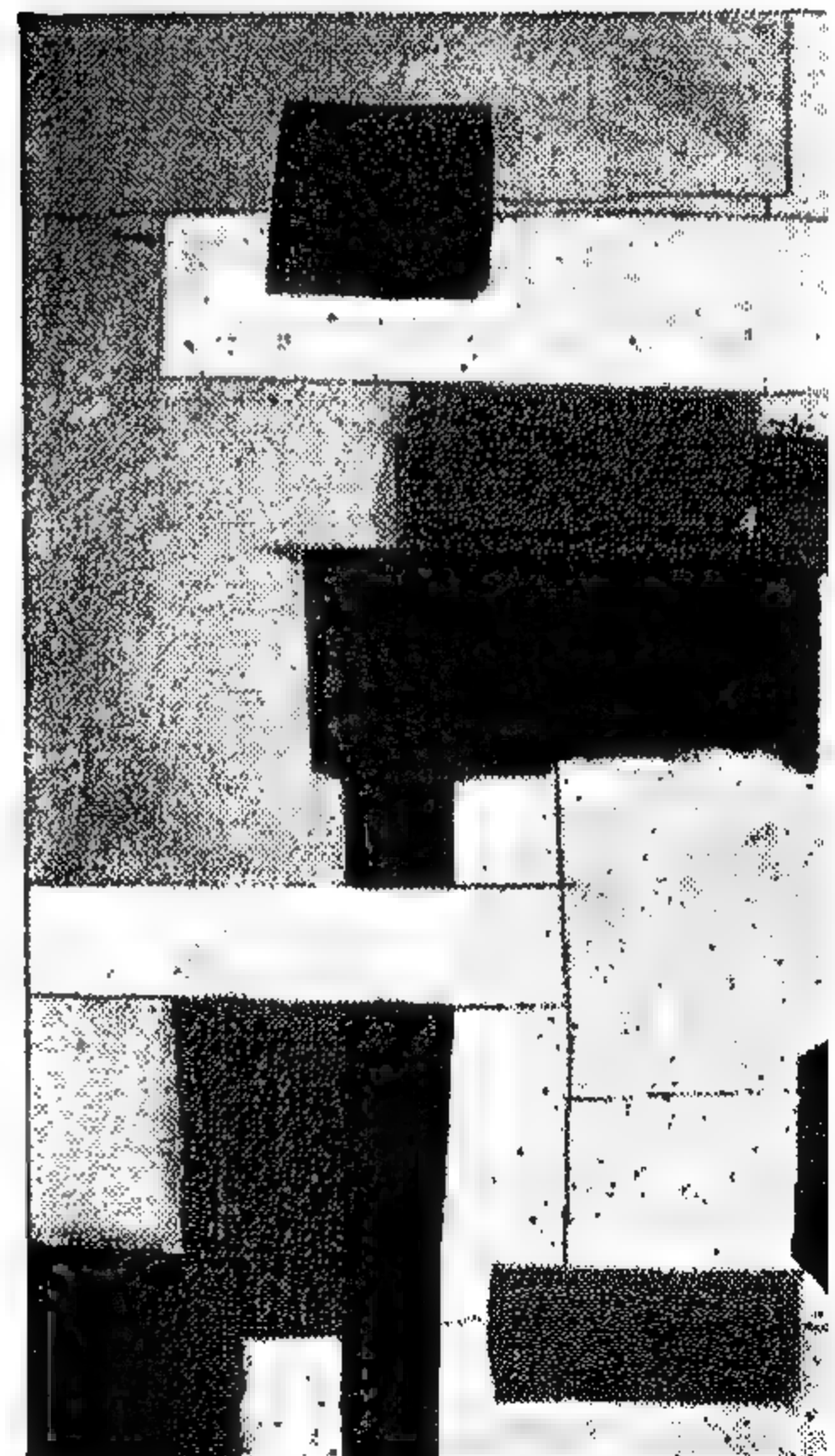
(سيد عبد العليم - رمسيس الإعدادية (المدرس زكريا أيوب مسيحة) الموضوع : تكوين بالورق الملون (١٩٥٦)

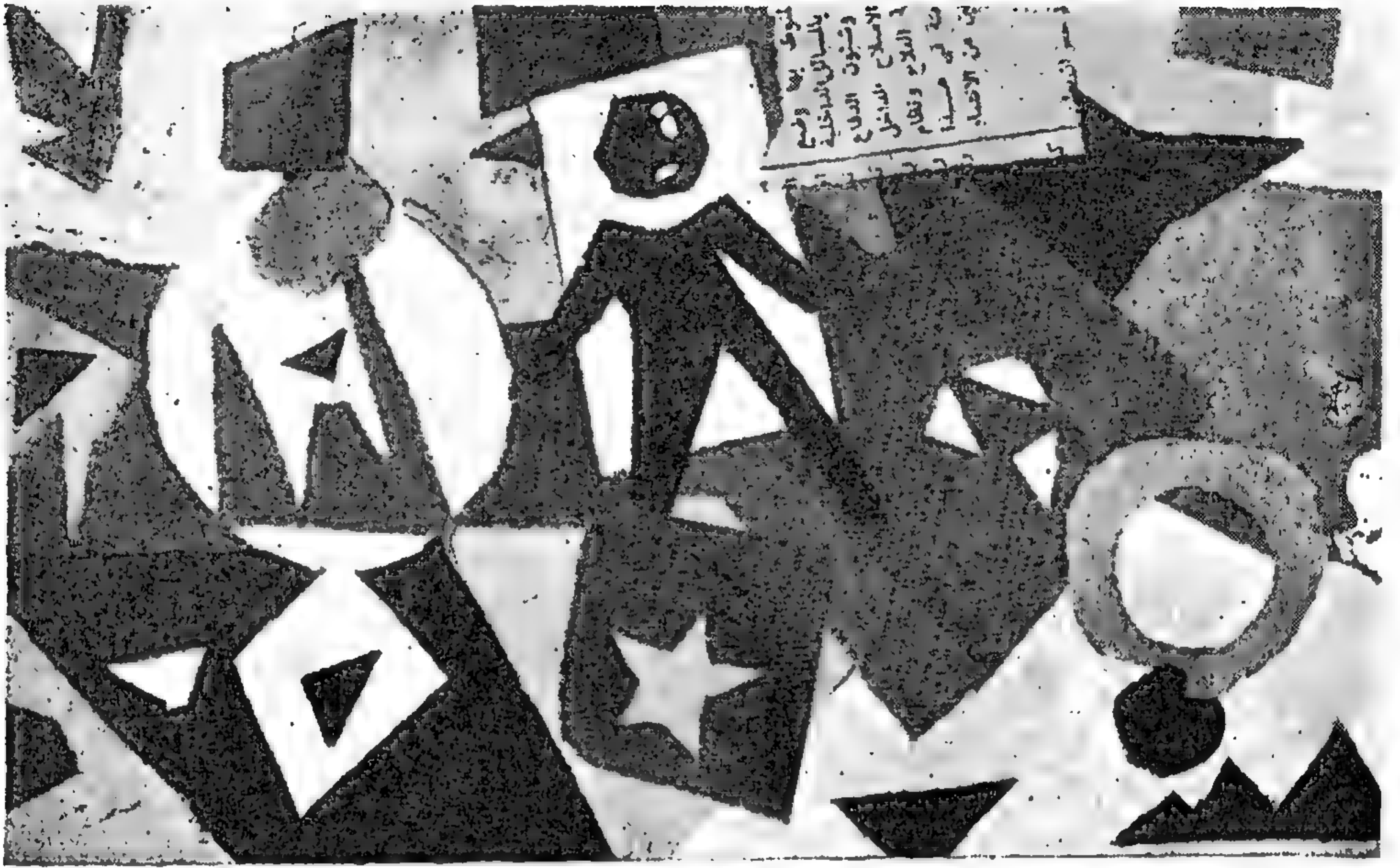


شكل (٦١) سيد عبدالعليم سن ١٣ سنة - رمسيس الإعدادية
(المدرس زكريا أيوب مسيحة) تكوين بالورق الملون
(١٩٥٦)



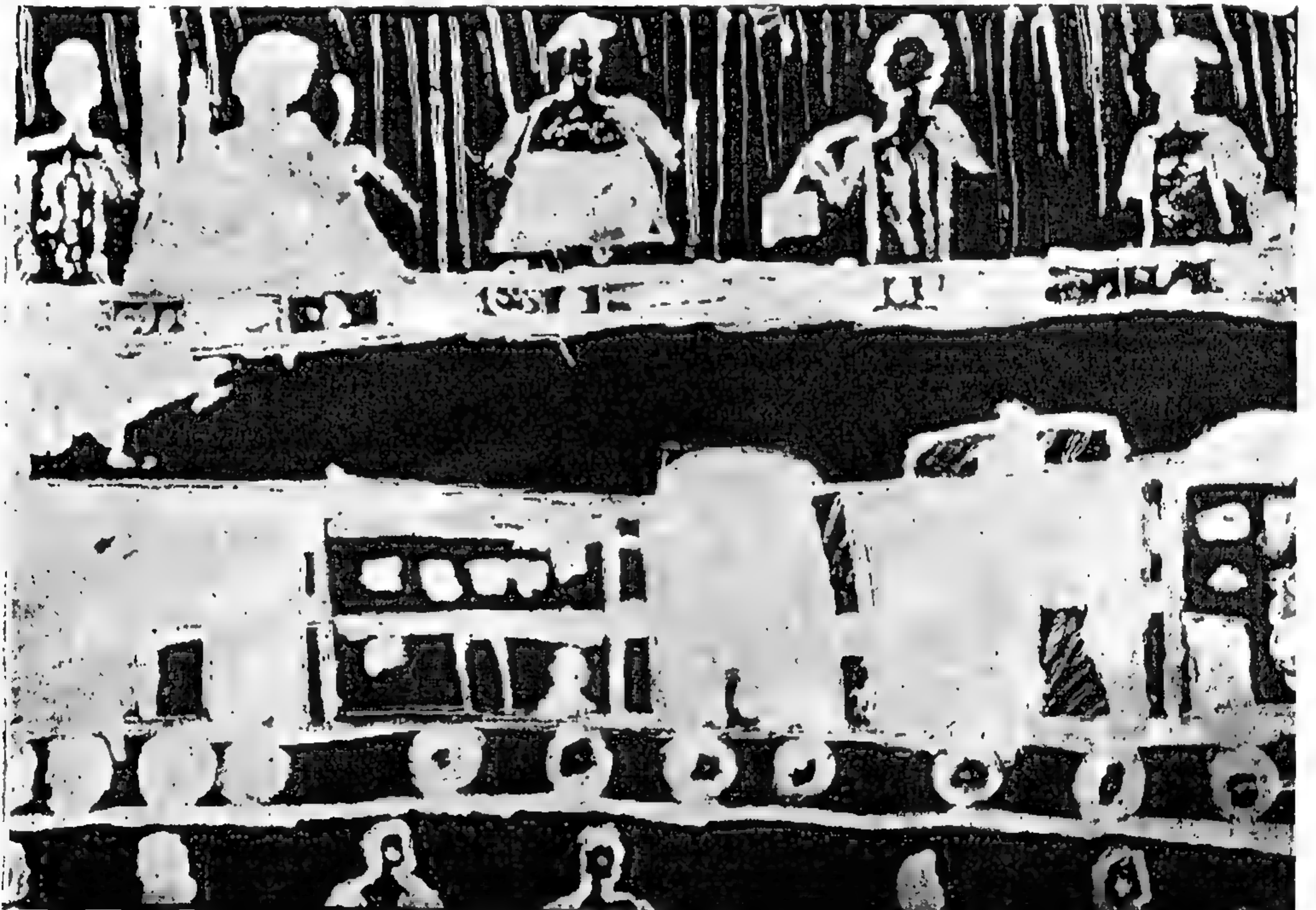
شكل (٦٢) أحمد مصطفى إمام - سن ١٣ سنة - رمسيس
الإعدادية (المدرس زكريا أيوب مسيحة) تكوين بالورق الملون
(١٩٥٦)

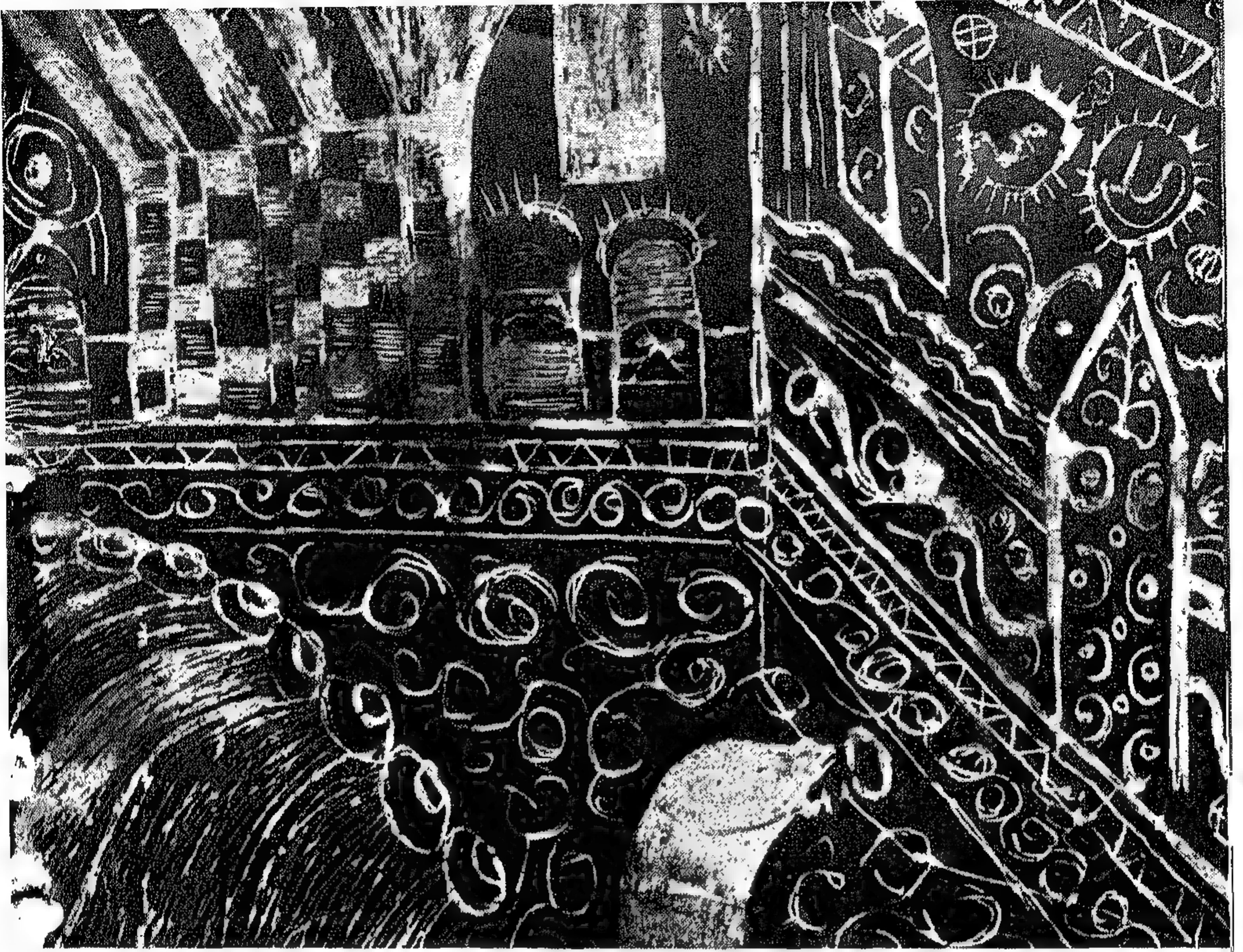




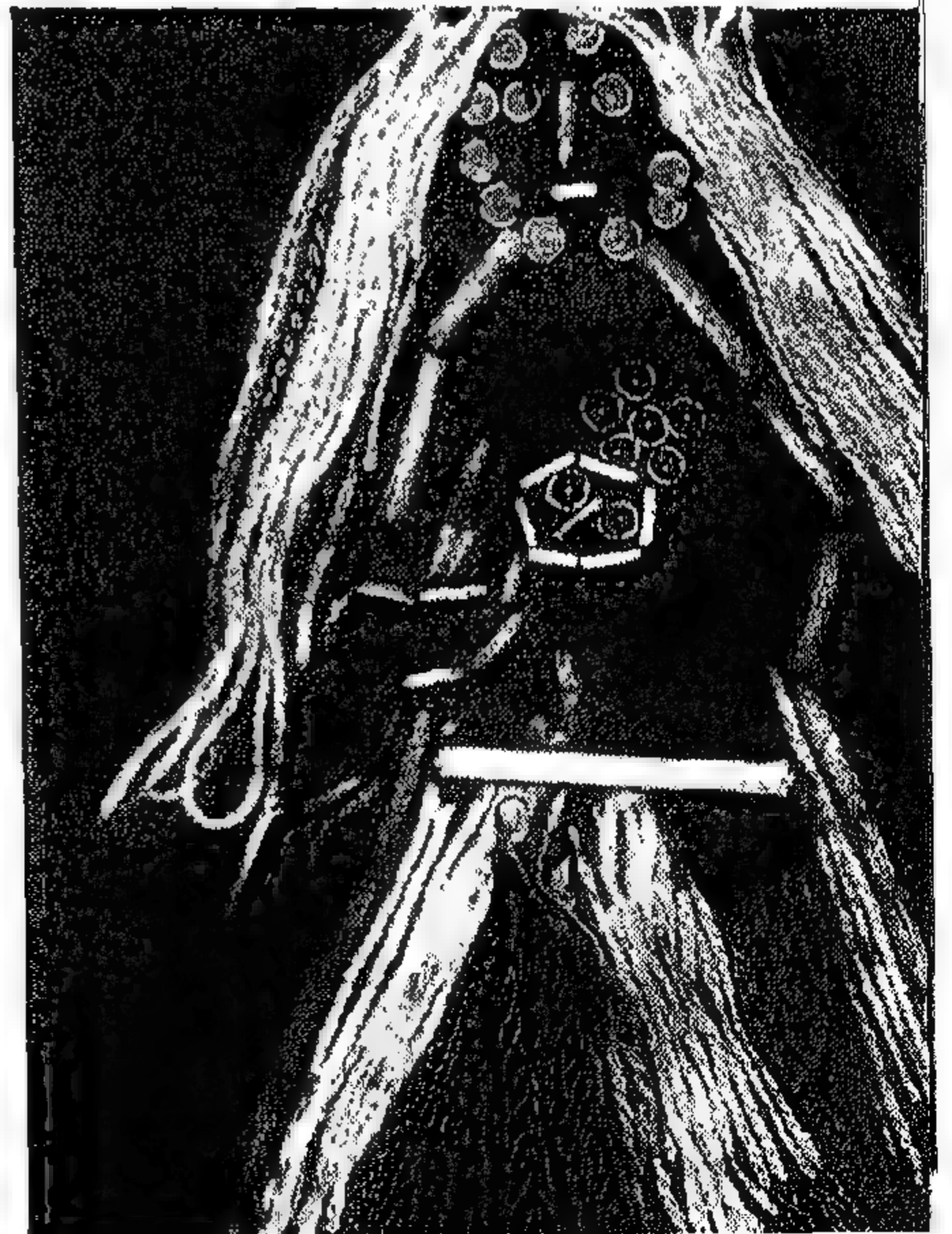
٦٣) سيد العزى - ١٣ سنة - رمسيس الإعدادية (المدرس زكريا أيوب مسيحة) تكوين بالورق الملون (١٩٥٦)

٦٤) سمير توفيق - ١٣ سنة - رمسيس الإعدادية (المدرس كمال المصرى) وصول القطار - لون أبيض جواش (١٩٥٦)

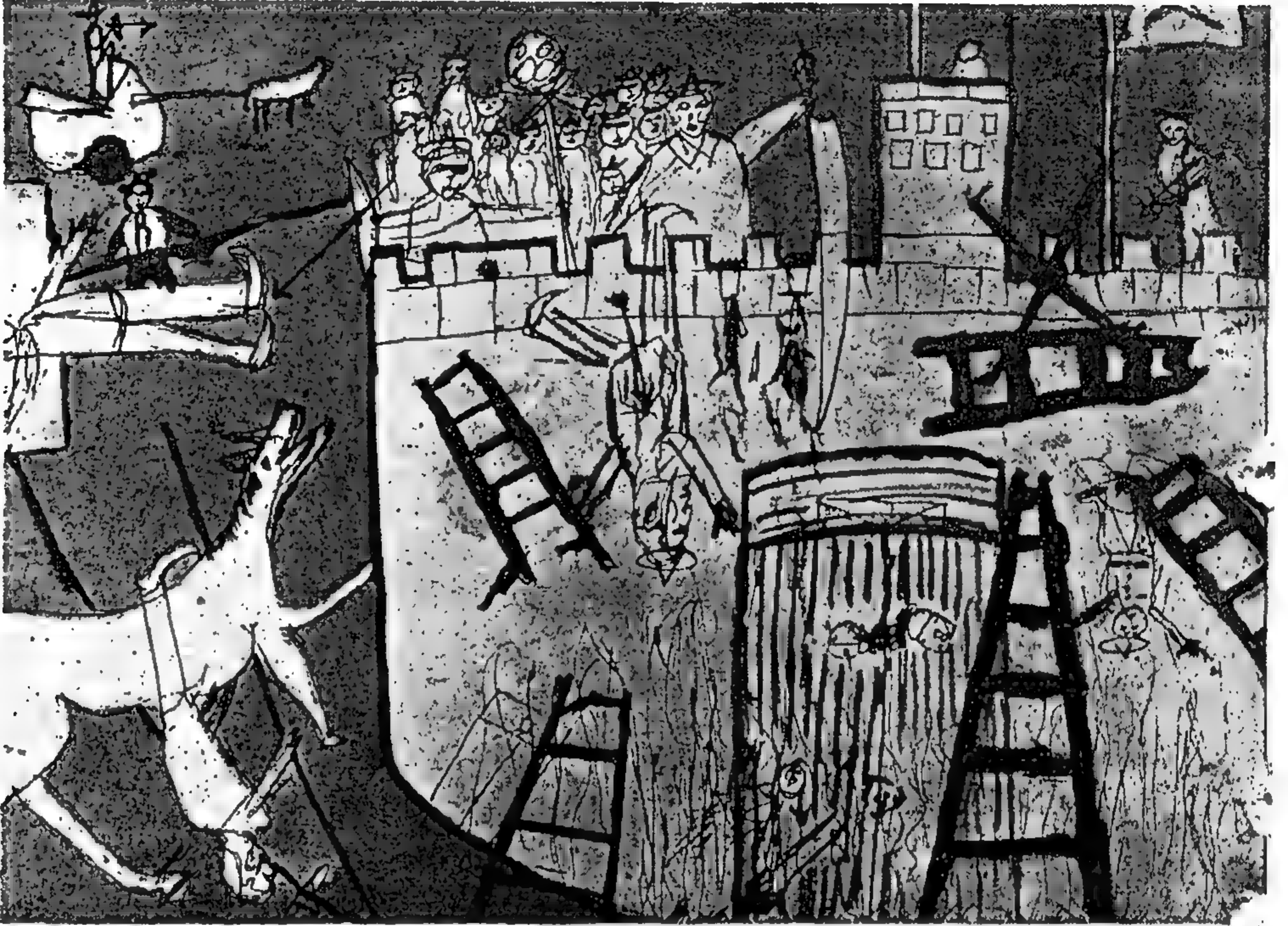




شكل (٦٥) محفوظ مراد - ١١ سنة - رمسيس
الإعدادية للبنين (المدرس سيد جمال الدين صالح)
الصلاة في المسجد . حفر على ورق ملون ومغطى
بالشمع (١٩٥٦) .



شكل (٦٦) السيد قرماوى محمد - ١٢ سنة -
رمسيس الإعدادية (المدرس كمال المصرى) الأمومة
تجميع من خامات متنوعة - ترتر ، خرز ،
غاب ، صوف إلخ . (١٩٥٦)



شكل (٦٧) مكرم كامل -
١١ سنة (رئيس الإعدادية) -
(المدرس سيد جمال الدين)
حصار طروادة لون أسود
ومدرجاته (١٩٥٦)

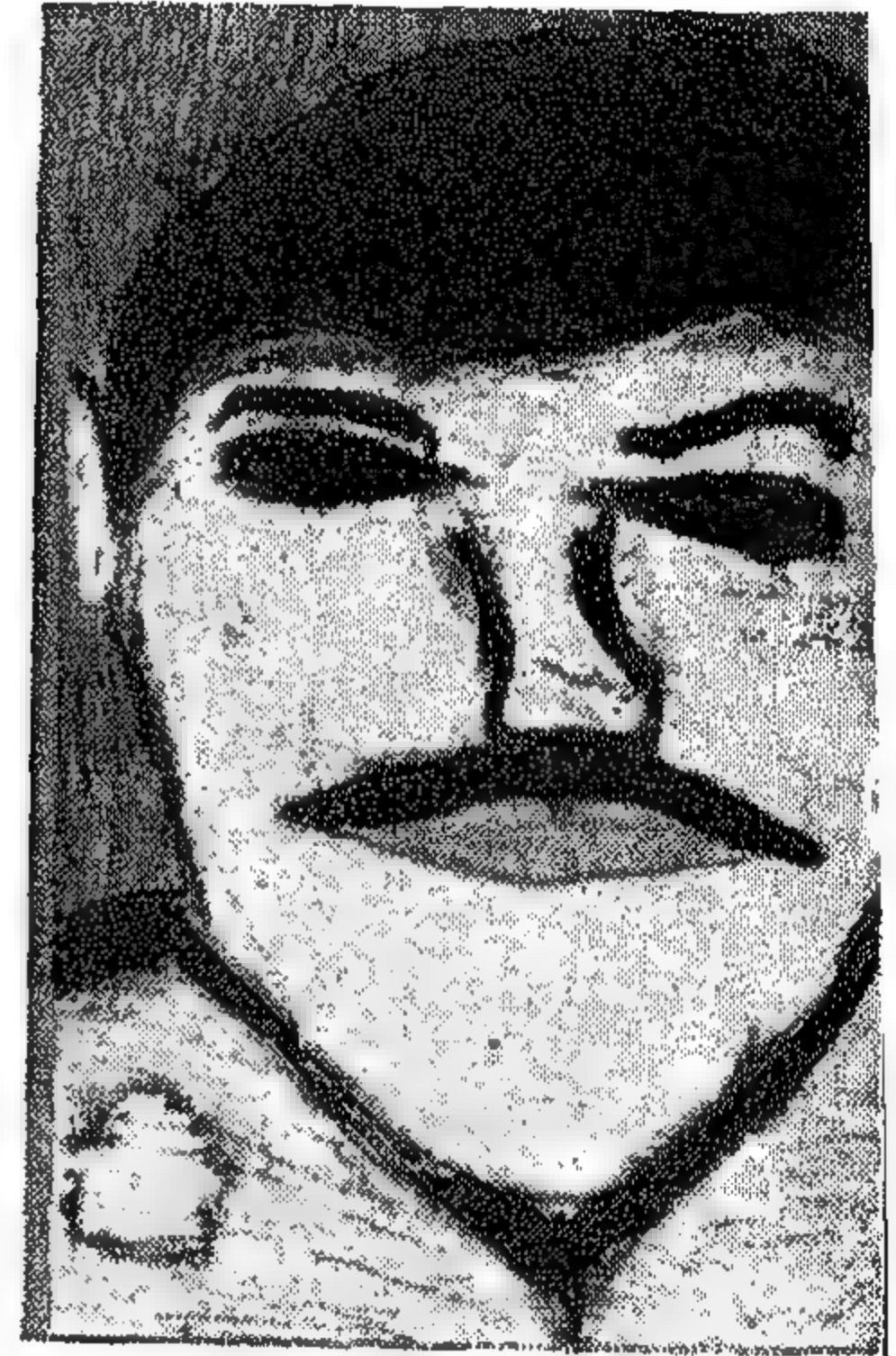


شكل (٦٨) حسين السيد
أحمد - ١٤ سنة (رئيس
الإعدادية - (المدرس كمال
المصري) الأمومة - بخامات
منوعة - توتر ، خرز ،
غاب إلخ (١٩٥٦)

شكل (٦٩) محمود لبيب عبد المقصود - ١٢ سنة -
رئيس الإعدادية (المدرس زكريا أيوب مسيحة) الموضوع :
شخصيات بألوان الشمع (١٩٥٦)

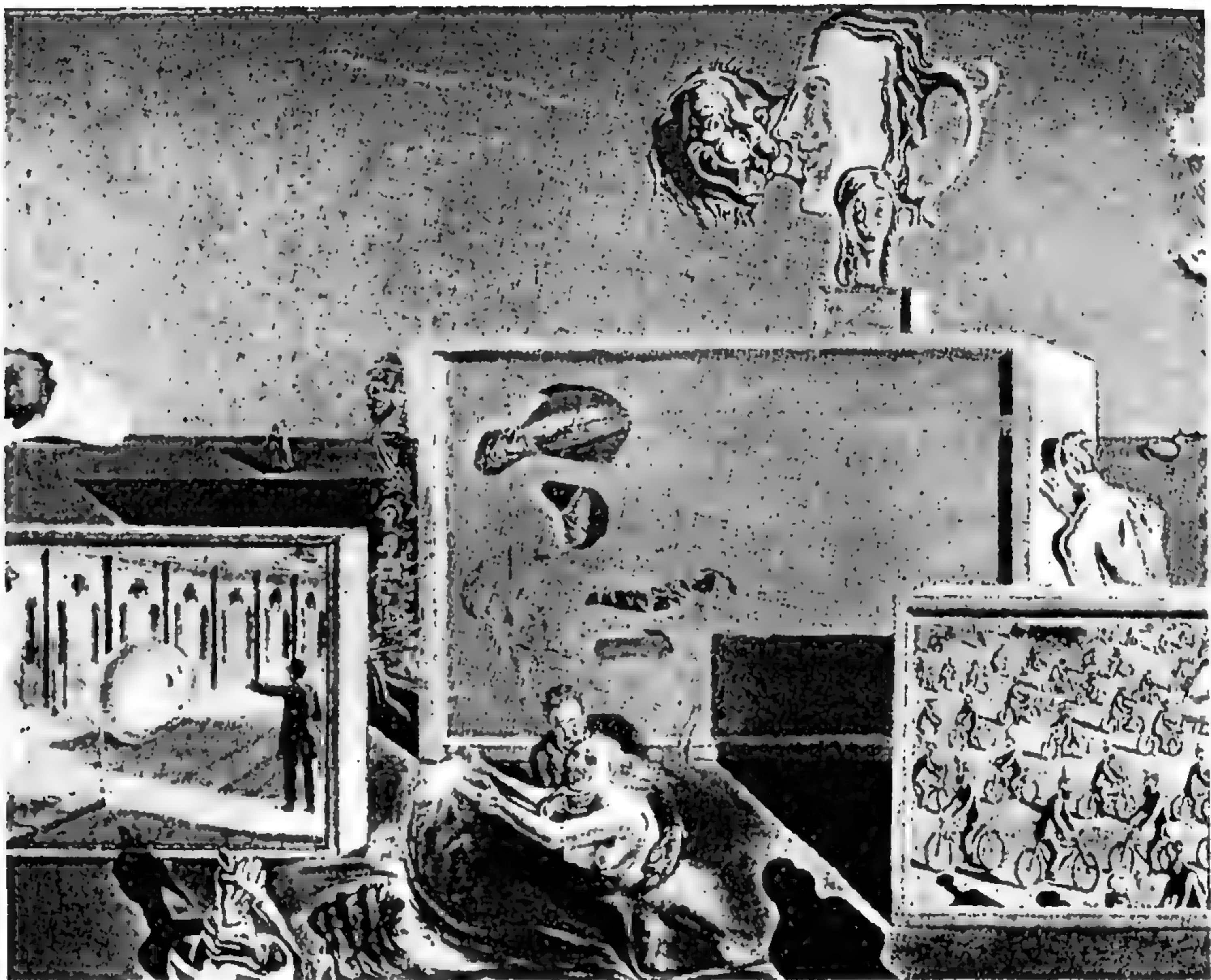


شكل (٧٠) ١٢ سنة - رئيس الإعدادية (المدرس
زكريا أيوب) الموضوع : شخصيات بألوان الشمع (١٩٥٦)



شكل (٧١) سيد حليم جرجس - ١٢ سنة - رئيس
الإعدادية - (المدرس زكريا أيوب مسيحة) - الموضوع :
شخصيات بألوان الشمع (١٩٥٦)





شكل (٧٢) سلفادور دالي - مسرات وضاءة . نزع فيها الفنان لتجربة مجموعة من التكوينات في صورة واحدة .

